УБ

1174/96

ISSN 0130-6405

2

ИСКУССТВО КИНО

О фильме
«Московские каникулы»
режиссера А.Суриковой
читайте в рубрике
«Разборы и размышления»

В ПОИСКАХ СРЕДНЕГО КЛАССА

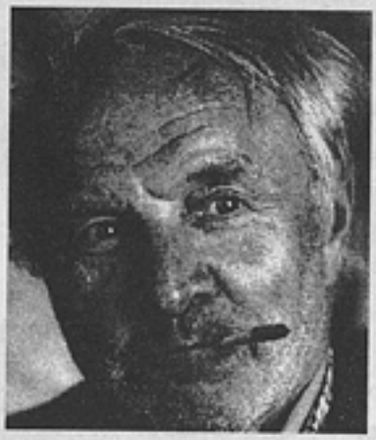
«Я обыватель — и больше ничего-с!..
Мне нравится быть обывателем», —
во всеуслышание объявлял инженер
Суслов из горьковских «Дачников».
Он отчаянно защищал свое право
«поесть и отдохнуть», право на
спокойную, зажиточную жизнь от
посягательства всех и всяческих
«буревестников».
Сегодня едва ли кто отважится на
сусловскую откровенность. Не потому,
что не хочется «пожить». Это желание как
раз впервые после крушения советской
власти стало обнаруживать себя
легально. А потому, что в плоть и кровь
въелись представления о том,
что «общественная деятельность» и
«социальная активность» — наши
главные добродетели. Набив рот
«Биг-маком», мы все еще возводим
баррикады. Причем это не прибавляет
обществу гражданской сознательности.
У нас точно такое же, не отличающее
«правых» от «левых», большинство, как и в
развитых буржуазных странах. Только не
стабильное и монолитное,
а неустойчивое, издерганное,
раздробленное. И если в Америке
большинство не голосует, потому что
молчит, то есть не видит смысла в выборе
между хорошим и лучшим, то у нас
большинство не голосует потому, что
безмолвствует, то есть не желает
выбирать из двух зол меньшее.
Тут следовало бы испугаться собственных
слов и начать оговорки:
мол, Суслов, конечно же, не герой и
мещанство — не идеал. Но разве не мы,
как никто, на собственном горьком опыте
убедились, что идеалы — это одно,
а жизнь — совсем-совсем другое,
и жизнь не следует подгонять под идеалы.
Повседневность нравственно
обеспечена не идеалами, а нормами,
которые, при всех издержках
именно в мещанской, буржуазной,
обывательской среде, сохраняются
лучше всего.

Наши дремучие антимещанские комплексы
тем более наивны, что постиндустриальные
страны, которые с редким терпением
дожидаются, пока мы перебесимся и вольемся
в дружную семью буржуазных народов, уже
давно оперируют термином «средний класс».
Наследуя классические буржуазные ценности:
труд, обеспеченность, разумная свобода,
безусловная защищенность, — этот класс
представляет сегодня новое социальное
измерение, соответствующее новой
материальной среде.
Основные характеристики современного
западного буржуа определяют многосложная
система потребления, глобальная
коммуникация, электронное жизнеобеспечение.
И надо отдать должное прозорливости
советских идеологов, которые яростно
боролись именно со средним классом, ибо он
является подлинным могильщиком
революционного сознания.
У нас среднего класса пока нет. Материальная среда
подводит, отстает. Но по непроверенной
социологической информации ценности среднего
класса уже есть и, возможно,
со временем они укоренятся.
В этом номере мы решили проверить непроверенную
информацию и попытались выбрать в нынешней
художественной реальности все то, что соответствует
ценностям среднего класса. Также и то, что могло бы
послужить этим ценностям питательной средой, —
из старого доброго мещанского наследия и
частной советской жизни, которая тихо
(через натуральный обмен) дрейфовала
к рыночным, буржуазным отношениям.
Редакционная задача оказалась не из легких.
Не только потому, что со слониками на
комоде так долго и успешно сражались. Мы все еще
остаемся потерянными для нормальной жизни
людьми и сами пугливо держим дистанцию, не
решаясь назвать себя средним классом. От легкости,
с какой это делают американские авторы номера
Алена Давыдова и Светлана Бойм,
захватывает дух. И все-таки можно считать, что
позиция журнала существенно уточнилась.
Слишком уж очевидны преимущества
молчаливого большинства
перед безмолвствующим народом.

Л.КАРАХАН

С О Д Е Р Ж А Н И Е

1 Л.КАРАХАН.
В ПОИСКАХ СРЕДНЕГО КЛАССА



4 ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО»

5 ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ.
СИГНАЛ О НАЛИЧИИ ЖИЗНИ

9 СЕРГЕЙ АНАШКИН.
«СОВОК–ЛУБОК», ИЛИ ОСТОРОЖНО — АСТРАХАН!

12 ЕЛЕНА СТИШОВА.
ОТ КАКОГО ГЕРОЯ МЫ ОТКАЗЫВАЕМСЯ

16 ИГОРЬ КАЛЕНОВ:
«НАРОД ХОЧЕТ СМОТРЕТЬ ТАКОЕ КИНО, КОТОРОЕ ПОМОГАЕТ ЖИТЬ»

20 ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ.
ЧЕТВЕРТАЯ ПОПЫТКА

22 РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

22 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ.
СТАРАЯ, СТАРАЯ СКАЗКА

26 СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ.
ЕВГЕНИЙ МАТВЕЕВ КАК ЗЕРКАЛО РЕВАНША

31 А.ТИТОВ.
ЖАНРОВЫЙ КОМПЛЕКС

33 ЕЛЕНА ПЛАХОВА.
ЧИКАГО СЛЕЗАМ ВЕРИТ, И ВСЕ БУДЕТ О'КЕЙ

36 PRO И CONTRA

36 СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ.
ЗАПАХ ФИАЛОК

40 НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

40 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ.
НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ РОЖДЕНИЕ НАЦИИ

43 ГАЛИНА ЧЕРМЕНСКАЯ.
ДЕЛАЙ, КАК МЫ!

46 ИНТЕРВЬЮ «ИК»

46 ДМИТРИЙ ДИБРОВ:
«ПРОЩЕ, ЛЕГЧЕ, ВЕСЕЛЕЕ»

50 ПОВТОРНЫЙ СЕАНС

50 АННА КОРОЛЕВА.
ОДНАЖДЫ В СССР

54 МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

ПИСЬМА ИЗ КИНОЗАЛА 54

АСПЕКТ 88

А.ДАВЫДОВА. 88
ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ СРЕДНЕГО КЛАССА

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ 104

МИХАИЛ ГОРЕЛИК. 104
ТЕЩИНО ВАРЕНЬЕ, ИЛИ АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР В БИБЛЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

NON STOP 136

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ. 136
СОВРЕМЕННЫЙ АПОКРИФ

ЕЛЕНА БИРГЕР. 138
ЭФФЕКТНО КУРИТЬ СИГАРЫ

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ. 140
ВОЛЧЬЯ СЫТЬ — ТРАВЯНОЙ МЕШОК...

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ. 141
ДЕКОНСТРУКЦИЯ БЭТМЕНА

АНДРЕЙ ТИТОВ. 143
СЕАНС

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ. 145
ПЕРЕМЕНЫ НА ЛЮБОВНОМ ФРОНТЕ

АЛЕКСАНДР ШПАГИН. 147
НОВЫЙ ЭСКЕЙПИЗМ

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ. 149
СЛОВА И ДЕЯНИЯ

ФИЛЬМОГРАФИЯ 151

SUMMARY 174

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ 72

72 М.ТУРОВСКАЯ.
30–40-е: «ЧАСТНЫЙ СЕКТОР» В ЭПОХУ ДИКТАТУРЫ

80 СВЕТЛАНА БОЙМ.
В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ПЕРСОНАЛИИ 94

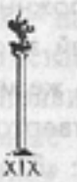
94 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ.
ПИСАТЕЛЬ С ДВУСМЫСЛЕННОЙ РЕПУТАЦИЕЙ

98 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ.
СОБЛАЗН БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ 106

106 ДМИТРИЙ УХОВ.
И СЛОВА, И МУЗЫКА

110 ЭРЛ УИЛСОН.
СИНАТРА



153

СИМПОЗИУМ

ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ,
ЮРИЙ АРАБОВ,
ПЕТР ВАЙЛЬ,
КШИШТОФ ЗАНУССИ,
АЛЕКСАНДР МИТТА,
АЛЕКСАНДР ТРОШИН,
ЕЛЕНА СТИШОВА,
СЬЮЗЕН ЛАРСЕН,
МАРК ХАРИТОНОВ.

«Все будет хорошо». Рабочий момент. М.Ульянов и Д. Астрахан — слева

Представляя в рубрике «Премьера «ИК» фильм Дмитрия Астрахана «Все будет хорошо», редакция не «поступается эстетическими принципами». Мы просто вынуждены признать, что процесс формирования житейских ценностей нынешнего «среднего класса» практически не соприкасается ни с исканиями высокого авторского кино, ни с модными фильмами нашей так называемой тусовки. Только кино, откровенно ориентированное на зрителя, ставит перед собой задачи помочь людям психологически адаптироваться к переменившейся жизни, научить их вновь отличать добро от зла и верить в то, что все еще может быть не так плохо, как кажется. Фильм Астрахана вызвал неоднозначную реакцию в критической среде, и мы сознательно представляем противоположные точки зрения, выраженные со всей эмоциональной заостренностью. Здесь же мы публикуем рецензию на фильм «Четвертая планета», снятый одновременно с «Все будет хорошо», — чтобы сделать представление о кинематографе Д.Астрахана более полным.

«ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО»
АВТОР СЦЕНАРИЯ О.Данилов.
РЕЖИССЕР Д.Астрахан.
ОПЕРАТОР Ю.Воронцов.
ХУДОЖНИК С.Коковкин.
КОМПОЗИТОР А.Пантыкин.
ЗВУКООПЕРАТОРЫ Н.Астахов, М.Подтакуй.
Производство: «Фора-фильм», «Никола-фильм», Роскомкино при участии киностудии «Ленфильм», МНТК «ТВ-6. Москва».
Россия.
1995.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

СИГНАЛ О НАЛИЧИИ ЖИЗНИ

Появление кинематографа Д.Астрахана («Все будет хорошо» — уже третья его картина, а есть еще и «Четвертая планета»), на мой взгляд, чрезвычайно знаменательно. Оно означает, что российское кино, наконец, из наклонения сослагательного переходит в наклонение изъявительное, что мы выбираемся из ситуации кинематографического безвременья, которое продолжалось последние лет пять. В постперестроечном кино на нервы действовали и стремление творить нечто «авторское» — имитация «священного безумия», разговора с самим собой, доведенные до злейшей пародии, — и тщетные попытки подкупить зрителя «сексухой», «порнухой» и т.п. И в том, и в другом случае перед нами был кинематограф, отмеченный полным отсутствием чувства зрителя.

Астрахан возвращает кинематографу зрителя, а зрителю возвращает достоинство.

Самое обидное в «нашем новом кино» — это отношение к зрительскому кинематографу как к неполноценному, не требующему профессионализма. Большинство работает в массовых жанрах халтурно, спустя рукава. Даже те, кто вполне нормально начинал в былые времена.

В прежнем советском кино было, с одной стороны, давление цензуры, а с другой — власть общественного мнения. В 60-е годы считалось просто неприличным делать плохое кино. Когда в конце 60-х — начале 70-х «высокое кино» стало осваивать территорию зрелища, появился «истерн» — блистательные картины: «Белое солнце пустыни», «Седьмая пуля», «Свой среди чужих...», «Встреча у старой мечети»... Кажется, сам термин «истерн» придумали не мы, а американцы, которые увидели в этом талантливое и очень серьезное переосмысление их собственной жанровой схемы. А в конце 70-х, когда за зрелища взялось Госкино, испуганное падением посещаемости, и пошел поток «жанровых» фильмов, — все превратилось в «кофе без кофеина», копирование западной продукции категории «Б».

Но все равно оставались одиночки вроде В.Меньшова или Э.Рязанова... У них-то было поразительное чувство зрителя — не снисхождение к нему, а общее с ним восприятие мира. И они сделали очень большое дело. В известном смысле они готовили будущее. И Рязанов, который говорил: «Друзья, да

бросьте вы играть в эти общественные игры! Единственное, что нас может спасти, это наши чувства, где-то ожидающая нас любовь...» Да и Меньшов, который в конце концов говорил о том же. Фильм «Москва слезам не верит» воспринимался в контексте времени как откровенный конформизм, но Меньшов на самом-то деле сделал вовсе не охранительную картину. В коллективистском обществе он утверждал ценности частной жизни как главные, едва ли ни единственные.

А Рязанов, когда он понял, что дело в стране совсем плохо, поставил «Вокзал для двоих» — картину нежную, жестокую и беспощадную: мы увидели, как два человека в отчаянии цепляются друг за друга, чтобы выстоять посреди хаоса и распада. Это была честная лента, но тем не менее она несла зрителю надежду и утешение. И это, по-моему, совершенно нормально. Утешительство в искусстве - вещь в высшей степени достойная...

Дмитрий Астрахан в своих фильмах продолжает эту традицию. Но в то же время вносит и нечто новое. Он показывает *героя*, которого до сих пор у нас, по сути дела, не было. Режиссер Олег Борецкий поразил меня однажды великолепным рассуждением: «В советском кино героя не было и быть не могло по определению. Если существует некое провиденциальное, телеологическое движение истории, существует некая цель, то человек обязан применяться к обстоятельствам, приспосабливаться к общему течению жизни». Герой в советском кино всегда был движим течением — в безошибочном выборе главного русла и было его основное достоинство.

Отсутствие героя наглядно обнаружил постсоветский кинематограф с его «чернухой»: человек — результат социальных условий, жертва обстоятельств («среда заела»). И когда убрали веру в целенаправленность исторического движения, остались только кошмар и ужас... «Совковая» психология — это неспособность к жесту, к свободному поступку, неожиданному решению... Если время заявляет о себе как о героическом, то с человека снимается необходимость выбора — его или «сожрали», или он «пал смертью храбрых». Героическое время, таким образом, лишает человека возможности быть Героем.

Дмитрий Астрахан понял, что Героическое время кончилось, наступило просто время, и тут, хочешь не хочешь, человек обречен свою судьбу выбирать сам.

Первая картина Астрахана «Изыди!» была точным отражением психологической ситуации 1989-1990 годов, когда все жили в атмосфере страхов и слухов, в ожидании неминуемого погрома... Последовательно, жестко, по-американски умело Астрахан выстраивал в фильме тему нарастающей угрозы, непонятной иррациональной силы, которая вдруг заставляет хороших знакомых, друзей, соседей броситься на человека и сожрать его в мгновение ока. И вот когда эти страхи уже к горлу подступали, когда смотреть было уже невыносимо, в финале, словно махнув рукой на леденящую кровь проблему антисемитизма, создатели фильма давали своим героям возможность поступить просто — по-человечески. Весь кинематограф Астрахана вырос, на мой взгляд, из этой непоследовательности, из этого стихийного жеста, из «поперечивающего себе чувства» (Гоголь). Бог с ней, с проблемой! Важнее показать не то, чего мы боимся, а то, чего мы хотим. А хотим мы, чтобы в конце концов каждый оказался человеком, чтобы люди были вместе, чтобы все оказались не сволочи.

Вспомните, как блистательно разработан сюжет в финале. Вот рванулся герой с топором навстречу погромщикам, за ним бежит зять — неудобно вроде как тестя оставить, за зятем — его отец — нельзя же дите бросить; потом рванулся положительный матрос с гармонью, и тут сам господин исправник, который всю картину сокрушался, что его обязывают такими безобразиями заниматься, еще один стакан «ахнул»: «Да гори оно огнем, да не могу я так больше!» — и тоже на подмогу... Оказывается, что все — не дерьмо. Во всех дерьма достаточно, но все — не дерьмо. Или так: есть в них и что-то помимо мелочности и низости.

Почему я сказал, что Астрахан возвращает зрителю достоинство? Он предположил, что людям, в общем-то, не так уж интересно смотреть, как на экране «пускают кровя» и как герой сожительствует с мамой, с тетей, дядей, с бабушкой и маленькой беленькой собачкой... А что го-

раздо важнее для зрителя — увидеть нормальный человеческий «жест». Что имеет он право на «хороший конец». Я вдруг вспомнил самойловское:

А, может, задача поэта —
Всю жизнь доказывать это:
Что свет торжествует над мраком,
И любовь завершается браком...

И это вовсе не ирония, это так на самом деле. Ведь искусство и возникло еще в доисторические времена для моделирования ситуаций согласия человека с миром. Или если не с миром, то, по крайней мере, с самим собой. Наше же постсоветское кино с идиотическим упорством стремилось дублировать катастрофическую реальность. Зачем?

У Астрахана все фильмы завершаются праздником. Тема праздника также традиционно русская: от Шукшина до Тарковского («Всенародная тоска по братству породила «Троицу», — помните, как объяснял Тарковский сюжет «Андрея Рублева»). Все кончается праздником единения. Но что же все-таки объединяет героев? Некоторые критики спрашивают: «Как же так: в картине «Ты у меня одна» праздновали отказ героя поехать в Америку, его единение с родной почвой, а в финале «Все будет хорошо» герои уезжают в эту самую Америку без всякого сожаления?»

На мой взгляд, это абсолютно последовательно: одно дело, когда тебе предлагают уехать, билет и паспорт чуть ли не насильно суют, а другое дело, когда жизнь складывается так, что тебе этой Америки вовек не видать, как своих ушей... И герой (один и тот же, заметьте, герой) в первом случае откажется, а во втором рванет покорять дальние страны, и в обоих случаях это будет жест освобождения, жест независимости. Потому что, «если тебе дали линованную бумагу, — как учил нас еще в юности старик Брэдбери, — пиши поперек!». Этот-то пафос свободы, пафос рывка и есть новое качество, которое Астрахан привнес в наш кинематограф.

В картине «Все будет хорошо» он по сути нашел новую российскую формулу мелодрамы. Есть герой, которого играет А.Збруев, есть женщина, которую он любит, и есть нечто совершенно роковое, что мешает им соединиться. В индийской мелодраме эту роль выполняет обычно злодей с черными усиками; у Астрахана же в картине ни одного злодея нет. Здесь нет «плохих парней». Героев разлучают «обстоятельства», наша вечная привычка применяться к обстоятельствам, растекаться в застойной, безрадостной луже. Однако оказывается, что выбраться можно — нужно просто сделать рывок. И больше того: как только ты его сделаешь — все вокруг тебя поймут и поддержат. И празднуют здесь именно это — то, что кто-то вырвался, что можно победить власть «обстоятельств».

Любопытно, что Астрахан дважды — и в «Ты у меня одна», и во «Все будет хорошо» — приглашает на роль главного героя, Героя с большой буквы, Александра Збруева с его амплуа вечного, казалось бы, мальчика — актера как будто инфантильного и так и не повзрослевшего с 1962 года, когда он сыграл свою первую роль в фильме «Мой младший брат». Даже Кончаловскому для Сталина в «Ближнем круге» Збруев нужен был в этом своем качестве: Сталин там — этакий пахан-переросток, гаденький подросток с кучей комплексов... Но Астрахан-то берет Збруева на другую роль. И вдруг оказывается, что он не мальчик, а мужчина, настоящий мужик! Почему? Потому что рывок сделал! И Збруев играет преодоление необыкновенно убедительно. Он у Астрахана вдохновенно и азартно переламывает свое амплуа...

Вот в чем, кстати, огромная польза в кино от театральных режиссеров: они умеют и любят работать с актерами. Астрахан собирает в фильме — тоже качество нашего хорошего кино — заведомо «всех своих», и с экрана идет тепло не тусовки, нет!.. — теп-

ло своего круга, тепло понимания, тепло людей, собравшихся на кухне за столом. Вокруг черт знает что делается, все чужое, пространство — почище какой-нибудь Уганды, а на кухне — все свои, и ты не придурок... Все друг друга понимают, все друг в друге нуждаются, каждый — незаменим... И это чувствуется у Астрахана.

Здесь равно убедительны и суперизвестные А.Збруев или М.Неёлова, с одной стороны, и все те актеры, которых Астрахан привел с собой из театра: Валентин Букин, Виктор Грачев, Ольга Беляева... Люди, которых с радостью узнаешь из картины в картину. А как у него возрастные роли играет Ирина Мазуркевич?! Куда-то потерялась девочка после фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» и рязановского бестселлера «О бедном гусаре замолвите слово»... Теперь вдруг нашлась — Боже, какая актриса! А этот чудак, который папашу играет, — Виктор Гоголев в «Ты у меня одна»? Я не знаю, может быть, все эти актеры не такие уж и великие, но они замечательно на месте. Режиссер обращается к их человеческому опыту, и именно точность актерской реакции на детали и обстоятельства создает в его картинах ощущение жизненной достоверности.

Или Михаил Ульянов в фильме «Все будет хорошо»! Это же просто Паганини, играющий на одной струне. Весь фильм он сидит неподвижно, прикованный к инвалидному креслу; работают только лицо и одна рука с зажатой в ней беломориной. И это виртуозная работа! Ульянов доказывает, что даже с одной рукой человек может «рвануть», и его поддержат, и «все будет хорошо».

Сюжетные линии персонажей второго плана в этой картине как бы дублируют, тиражируют, повторяют в разных вариациях центральный сюжет. И Серега, покинувший невесту, чтобы через год вернуться к ней знаменитым эстрадным певцом, и алкаш Паша, который насмерть встает у входа в царскую ложу, чтобы дать возможность своему сынишке увидеть балет, — ведь даже последняя пьянь в какой-то момент может почувствовать себя человеком. И тут же, словно с другого конца планеты, к нему присоединится японский самурай, и они вдвоем, плечо к плечу, отразят натиск омоновцев.

И даже Коля (Анатолий Журавлев) — неудачливый жених, у которого Петя (Марк Горонок), сын миллионера и юный Нобелевский лауреат, уводит невесту, — в конце концов тоже находит этот свой собственный, личный путь. Я все ужасался, что же будет с этим парнем? Все вроде правильно, он наказан за то, что ничего не хочет, что ему лично ничего в жизни не нужно... Но нет, и ему, оказывается, дан шанс: он тоже способен на «рывок», на «поперечивающее себе чувство», он сам выбирает свою судьбу, когда отказывается от всех предложенных миллионером даров и отпускает любимую, которая разлюбила.

В «Ты у меня одна» был единственный «незаделанный» сюжетный конец: судьба американочки, которую играет Светлана Рябова. Она единственная оказывается несчастной на празднике всеобщего счастья. Во «Все будет хорошо» сведены все концы с концами, всем дарована возможность взлететь.

Это доброе и человечное кино. Обратите внимание: в фильмах Астрахана зло не имеет лица. Как только появилось лицо, как только он дал кого-нибудь крупным планом — в человеке проявляется человеческое. Помните, что происходит с телохранителем-топтуном в финале «Ты у меня одна»? Он ведь улыбается в конце: ему стакан предложили, и он рад. Он вместе со всеми. Он тоже — живой человек. Все живые. Нужно только расслышать в себе этот живой звук, понять, что действительно не хочешь быть дерьмом, жить в дерьме и мириться с обстоятельствами.

Записала Н.Сиривля

СЕРГЕЙ АНАШКИН

«СОВОК-ЛУБОК», ИЛИ ОСТОРОЖНО — АСТРАХАН!

Бешусь, если меня числят быдлом: похлопывают по брюху, почесывают за ушком. Если это эстетика, то я скот. Таковым себя не считаю.

Черт надоумил или Бог наказал — случилось мне отсмотреть оба артефакта Дмитрия Астрахана, помеченных 1995 годом. Два фильма в год — цифра для Гиннесса. Готовится к запуску третий. Судя по статистическим сводкам, и «Четвертая планета», и «Все будет хорошо» — уже хиты и киты кассовых сборов некинолюбивого отечества.

Обращусь к синопсисам собственного сочинения. «Все будет хорошо». Мелодрама. В основе фильма — вечный сюжет о Золушке, усложненный классическим любовным треугольником. Рабочее общежитие в провинции. Внезапно появляются миллионер и его сын, Нобелевский лауреат лет девятнадцати. Миллионер, движимый сентиментальными воспоминаниями, готовит свадьбу Оли и ее жениха Коли. Нобелевский лауреат умыкает невесту из-под венца».

«Четвертая планета». Мелодрама. Астронавты, надышавшись марсианских испарений, попадают в прошлое своего командира. В благостную идиллию заштатного городка. Командир-супермен исправляет прошлое — сообразно своим нынешним представлениям о жизни — и остается жить в нем навсегда».

Не слишком ли много странностей и наворотов для заурядных мелодрам? Они кажутся невсамделишными — лубочными.

Благожелательный критик выстроил бы для

опусов Дмитрия Астрахана эффектный ряд провозвестий и аналогий. В список предшественников угодили бы Медведкин и Полока, из иноземцев, вероятно, Рассел, прочие мастера кинопримитива, кинолубка, кинокомикса. Перечисленные господа строили тело кинематографического гомункулуса из нарочито вторичных признаков реальности — ее идеологических клише, стереотипных ходов обывательского сознания. Которые иногда развенчивались, но чаще всего очаровательно восславлялись.

Многомерность бытия с его органической неоднозначностью вытеснялась набором канонических схем. Трогательность подобным кунштюкам сообщает талант автора, субстанция осязаемая, но неуловимая. Наличие ее обращает примитив в «наивное искусство». Личность одушевляет схему. Но есть одно превходящее обстоятельство, без коего описанная химическая реакция невозможна: автор не должен лгать. Можно притвориться простаком, нельзя притвориться наивным.

«Простак» — маска-имидж господина Астрахана. Она развязывает руки, она дозволяет крушить авторитеты: «Тарковский — очень скучный режиссер» (из частной беседы). Дмитрий Астрахан хочет нескучного кино. И производит «Солярис» для лохов — «Четвертую планету». Некоторые критики увидят в этом сложную постмодернистскую игру, систему ложных отсылок (к Брэдбери вместо Лема, к «Козерогу-1» вместо «Сталкера» и «Соляриса»). Или же — благородный процесс низведения высоколобых культурных ценностей до простонародного уровня функционирования. Я же, грешный, вижу в этом кино лишь режиссерское самодовольство и отсутствие не философических даже — человеческих глубин. Впрочем, к чему переходить на личности, это не лучший способ полемики. Персона Астрахана мне по-своему симпатична (в отличие от его артефактов).

«Четвертая планета» и «Все будет хорошо» сходны во многом. Сценарии сочинял Олег Данилов (подозреваю, они — переделки пьес), мелькают одни и те же актерские лица. Антураж — идиллическая коммуналка, совковый рай. С милейшими тетками, добродетельными ветеранами и алкоголиками. Мелодраматические ходы стереотипны и тошнотворно предсказуемы, на пятой минуте просмотра знаешь, чем порадует конец. В мире астрахановской идиллии поэтому не может быть драм; в нем хорошее сражается с еще более лучшим, само при этом совершенствуясь на глазах (как в старом советском или новом американском кино). Поведение каждого персонажа определено его функциональной маской, оттого он лишен потенций выбора. В этом мире, наконец, не может быть зла — взяться ему неоткуда в сей благодати. Любови, как в сказках, завершаются счастливым воссоединением влюбленных (дальнейшее «жили долго и счастливо» — подразумевается). Душевные метания, как контрабандное второе дно, запрещены.

Перечитываю абзац и поражаюсь — словесный конденсат кино Астрахана очаровывает. На уровне «концепта» — кайф! Надо ведь было додуматься перенести «золотой век» из незнаемой ветхозаветной древности в текущее сегодня или недальнее вчера. Отыскать локус для беспризорной Утопии в родимой советской глуши. Потрафив тем самым отечественному обывателю, сбитому с толку дискомфортом перманентных перемен. Чтобы создать хоть какую-то иллюзию правдоподобия, ему пришлось реальность свести до архетипов, стереотипов, знаков, символов. Рецидив соц-арта? Можно и Комара с Меламидом приплести: горны с барабанами, кумачовые транспаранты, гостеприимные коммуналки, водка, гитара; «Мерседесы» миллионеров, виллы у моря в Санта-Барбаре (Калифорния, США).

Лубочный мир Астрахана во многом подобен умильному миру ретро. Но ретро прежде всего дистанция. Память сглаживает углы, автор приемлет былое оттого,

что временем разделен с ним, ему внеположен. Включенность-выключенность — принцип ретро. Позиция Астрахана-демиурга по-иному двойственна. С одной стороны, он имитирует слиянность со сконструированным им мирком. С другой — простодушно упивается властью кукловода. Остраняющая временна́я грань в его лубке не предусмотрена.

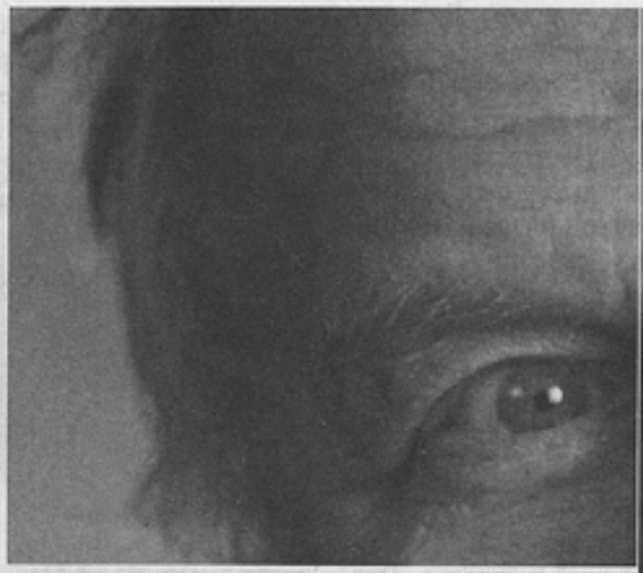
Истинную атмосферу отечественных дыр знает не только их обитатель — любой поклонник русской классики. Мне в совковом раю Астрахана внятен привкус фальши.

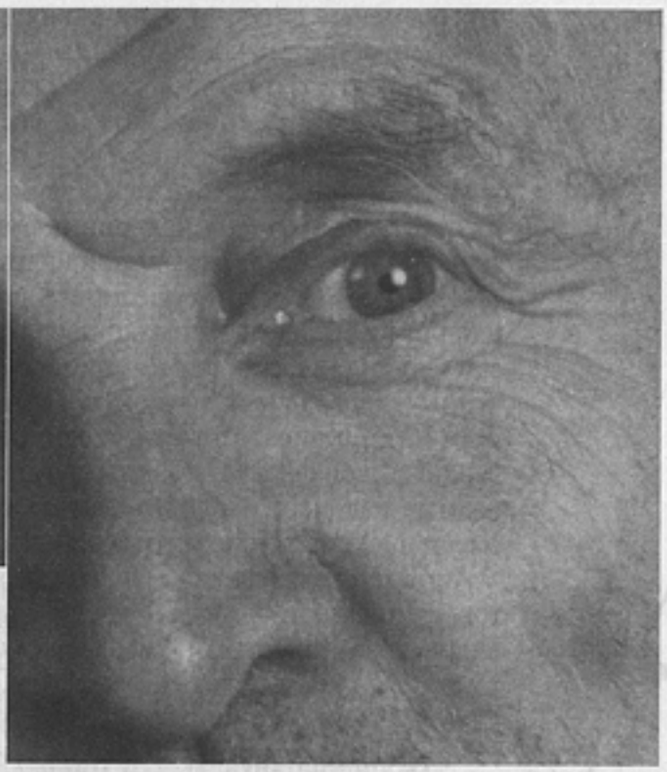
«Наивное искусство» существует в двух главных ипостасях — идиллии и гротеска. Астрахан пробует совместить обе. Массам — идиллия, умникам — гротеск. Мелодрама в его руках потому и обращается в лубок, что автор, в сущности, ее презирает. Как презирает простодушие зрителя и «совковый» рай. Он вводит в свои фильмы приемы капустника, дабы не запятнать благородных ладоней: нарочито театральные мизансцены (эффект «четвертой стены»), смешение, смещение, микс возрастов, типажей, амплуа.

Астрахан начинал карьеру как тюзовский режиссер. Тюз — театр внешних эффектов, самоценного лицедейства. Мне не пришлось видеть его театральных работ. Очевидцы вспоминают: «Он умел любому в массовке дело придумать, дрянную пьесу вытащить за счет актерских фенечек и прочих вне текста найденных подпорок». Это ключ к стилистике Астрахана, суть его режиссерских амбиций. Мастер режиссерского «оживляжа», он верит в свою всесильность. Строя действие как выверенный график эмоциональных перепадов, он добивается искомой реакции зала. Впрочем, не все из того, что забавляет в театре, срабатывает в кино. Как-то неудобно повторять прописные истины о разности природы искусств. Сочиняли же умные люди тома в защиту «физической реальности», «киногении», которая и в самом деле глубинная сущность кино.

С киногенией у Астрахана — неприязнь взаимная. В театре, с его подспудной карнавальной стихией, высшим шиком, может быть усатая Джульетта восьмидесяти лет в паре с румяной субреткой Ромео. Капустник на экране злит, физическая реальность перебивает хребет режиссерским играм. Астрахан перемещает из фильма в фильм определенную актерскую труппу. Чем определяется выбор, кому кого играть — соображениями экономики и экономии, причудами застольных игр, концептами быта закулисья? Не знаю и не хочу знать. Вижу, что режиссер регулярно «мажет», что актер зачастую не соответствует маске (не контрапункт случается, а непопадание). Особенно жаль мне Ольгу Беляеву. Только незаурядный режиссер, снимая супругу в роли героини, идеальной возлюбленной в «Четвертой планете», мог обратить умную актрису и красивую женщину в никчемную лахудру.

Режиссер Астрахан уподобляет себя голому королю, знающему о своей наготе, но действующему так, будто он разряжен, как денди. Ах ты, постмодернизм чертов! Уже и не скажешь минутному королю касс, что он — гол! Что под маской интеллектуальных игр схоронилась халтура. Впрочем, в эпоху торжества быдлократии и политических клоунад этакий режиссер насущно необходим. Успехов вам, Дмитрий! Ваш час еще не ушел...





ЕЛЕНА СТИШОВА

ОТ КАКОГО ГЕРОЯ

Совпало так, что этот текст писался под аккомпанемент предвыборной кампании. На всех каналах ТВ наблюдался небывалый расцвет жанрового кинематографа. Рвущиеся к власти — все враз — заговорили на «языке народа». В подавляющем большинстве рекламных клипов использовались фольклорные образы, стилистика лубка, кича и даже бульвара. Блок «Наш дом — Россия» специализировался на мифологии советских «Новостей дня», заряжая телезрителей оптимизмом, бодростью и уверенностью в завтрашнем дне. «Все у нас получится» — многозначительный слоган из социальной рекламы, подоспевшей в аккурат к предвыборной кампании. Клипмейкеры резвились, публика — расслаблялась. Использование советской мифологии обнажило ее идеальный план, очистившийся от идеологических помех. Надежные парни, семижильные тетки — целостный, почти девственный мир, не тронутый рефлексией...

Низкие жанры оказались в необычайной цене в верхних эшелонах власти. Сверху виднее, какой путь ведет к сердцу избирателя. В былые времена однопартийности и «морально-политического единства», когда проблем с электоратом не было, в предвыборных кампаниях имели место исключительно «высокие жанры» идеологической проповеди и наглядной агитации: политический плакат, политический портрет, «блокнот агитатора». Нынешние обитатели коридоров власти довольно быстро усвоили (с помощью психологов и социологов), что в наше время электорат надо брать не лобовыми приемами пропаганды, а ласково и нежно, воздействуя на коллективное подсознание, играя на вечных механизмах массового восприятия.

Симптоматично, что «сделать разумный выбор» призывала одна лишь команда реалиста Гайдара, делающая ставку на интеллигенцию и посему обреченная на «хороший вкус».

Но как сформулировал Б.Брехт, «дурной вкус масс коренится в действительности гораздо глубже, чем хороший вкус интеллектуалов». Вывод: политик с «хорошим вкусом» страшно далек от народа и обречен на поражение в предвыборной борьбе. Рыночник Гайдар, поставивший на рыночные рельсы огромную страну, оказался неконкурентоспособным в предвыборном конкурсе рекламных клипов.

Зеркальный процесс происходит в нашем кинопространстве. В этом нет парадокса, ибо кинофильм функционирует в качественно той же аудитории, что и рекламный ролик.

То, что политики нынешнего поколения дали фору кинематографистам, обнадеживает. Значит, и в самом деле процесс сближения с реальностью происходит. Политик стал гибче, всерьез хочет понравиться — по меньшей мере, на этапе предвыборной ярмарки. Лед тронулся и в кино, хотя в отсутствие нормального проката движение в сторону «заказчика» заметить труднее. Тем не менее ходят слухи об очевидном зрительском успехе по крайней мере пяти картин — «Любить по-русски» (режиссер Е.Матвеев), «Ширли-мырли» (режиссер В.Меньшов), «Особенности национальной охоты» (режиссер А.Рогожкин), «Барышня-крестьянка» (режиссер А.Сахаров) и «Все будет хорошо» (режиссер Д.Астрахан). Все пять фильмов построены на мифологемах и стереотипах массовой культуры и — главное — адресованы «коллективной душе». Это уж точно «кино для всех» и, может быть — в известном смысле, — «для своих», но не «для избранных».

При этом в «идейную общность» названные ленты не складываются, напротив, иные вступают между собой в полемику. Так, картина Е.Матвеева, тоскующая по утраченному раю советского прошлого, антагонистична фильму Д.Астрахана, где это прошлое предстает коммунальным адом. Однако мифологический и мифотворческий знаменатель ставит эти картины в один ряд, пересиливая то, что их разъединяет, — скрытые идеологические установки авторов.

Зрители просто не замечают «идейных» акцентов: мифологическое сознание аполитично и безыдейно. И не исключено, что эпизод из мелодрамы Астрахана, где русский мужик в одиночку отражает атаку «вражьей силы» — целого взвода омоновцев, в зрительской памяти закольцуется со сценой из мелодрамы «Любить по-русски», в которой группа русских патриотов обращает в бегство опять же «вражью силу» — «новых русских», норовящих по дешевке скупить землю в округе.

МЫ ОТКАЗЫВАЕМСЯ

Сам факт внезапного появления из черноты хаоса внушительного блока фильмов, вернувших публике креативную мифологию любви, веры и надежды, хочется зафиксировать. И приколоть на белый лист — как коллекционную бабочку, за которой давно шла охота. Означает ли сей факт, что наше кино выходит из затянувшегося кризиса, покажет будущее. Но одно очевидно: это спонтанный вызов осточертевшей энтропии и абсурду. А стихийность возникновения подобной тенденции в кинопространстве, где с тематическим планированием давно покончено, лишь подтверждает ее закономерный характер.

Время разбрасывать камни кончилось. И культура отреагировала на подспудное движение жизни раньше, чем его осознало общество.

Не стану анализировать возвращенные экраном мифологемы, чтобы, не дай Бог, не впасть нечаянно в критицизм. Многое мне не близко, а то и враждебно. По счету искусства из всех названных лент меня устраивают лишь «Особенности национальной охоты», создатели которой работают в досконально продуманном историческом и культурном контексте и в результате блестяще, на мой вкус, реализуют фатально не удающуюся у нас модель современного кино — воздвигают сложную вертикаль смыслов из горизонтальных блоков маскульта.

Но имея «опыт несуществования» в мифологическом вакууме, я, как никогда, зауважала «другой вкус». Архетипический. Завидую его обладателям и их таланту утешаться и радоваться, общаясь с экранными героями. И высоко ценю художников, одаренных совершенно специаль-

ным умением делать кино «для народа». «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой!».

Дмитрий Астрахан имеет такую репутацию после «Изыди!» и «Ты у меня одна». Новая его работа «Все будет хорошо» подтверждает, что режиссер твердо выбрал свой путь. На сей раз он предпринял попытку максимально расширить свою потенциальную аудиторию и прицельно банализировал свою поэтику, как бы просчитав ее с прицелом на механизмы архетипического восприятия.

Любовный треугольник на фоне знакомых реалий — окраина, завод, «та заводская проходная», семейное общежитие типа «Вороньей слободки», проводы в армию, колоритные соседи, алкаш Паша и инвалид дядя Володя — каждый со своим типологическим и эстетическим шлейфом — вплетаются в мелодраматическое поле фильма то фольклорными, то попсовыми, то реалистическими обертонами. Новейшие же постсоветские реалии, образующие сюжетную коллизию, имеют жанровую подсветку волшебной сказки. Что косвенно указывает на то, что мотивы нашей жизни, связанные с «новыми русскими», их баснословным богатством и баснословным же образом жизни, все еще не адаптированы обыденным сознанием и воспринимаются как что-то инопланетно-потустороннее — как некое заморское чудо. В фильме «Любить по-русски» это даже не чудо, а чудище — «обло, озорно и лаяй». Но Д.Астрахану чужда та мифология, что возникла в советские времена на фундаменте сакрального образа народа и мифа почвы. Эта ниша как была, так и осталась за Е.Матвеевым, и здесь ему равных нет. Автор же мелодрамы «Ты у меня одна» наследует иную традицию массовой культуры, идущую скорее от социальных сказок Э.Рязанова, но с поправкой на новую ситуацию. С перверсиями моделей голливудского кино и с новыми ценностями.

Рязановские герои не нашли себе места в постсоветском обществе. Оказавшись деклассированными, они сели в старый паровоз и улетели в «небеса обетованные». Герой Астрахана из предыдущей мелодрамы «Ты у меня одна» тоже был неспособен стать другим. Его не прельщал «терпкий вкус другой жизни» и вполне устраивала однокомнатная «хрущоба». В фильме «Все будет хорошо» внутренняя ситуация резко меняется — основные персонажи являют пример социальной лабильности.

К тому моменту, как в семейном общежитии появляется Волшебник, он же бизнесмен дядя Костя Смирнов (Александр Збруев), вернувшийся из-за бугра на свою кроткую родину, чтобы в родном захолустье построить Диснейленд, а кое-кого осчастливить персонально, Оля, главная героиня, уже созрела для «перемены участи». Пока ее жених Коля служил в десантных войсках, заводская девчонка в духе времени зубрила английский и занималась аэробикой.

Облик современной Золушки (Ольга Понизова) далек от хрестоматийного стереотипа замарашки. Наша Золушка — от мира сего, практична, хитра, кокетлива, сексапильна. Едва познакомившись с сыном миллионера Петей, Оля мигом просчитывает ситуацию. Закидоны пушкинской Татьяны — типа «но я другому отдана и буду век ему верна» — не для этой героини. И ей не претит американская мифология успеха, носителем которой в фильме являются «новорусские американцы» — Костя и его румяный сынок Петя (Марк Горонок). Петина Нобелевская премия по математике — гиперболическое допущение, указывающее на сказочный характер всей коллизии. И — одновременно — манифестация того, чего может достичь человек, у которого есть Мечта. Цель жизни. Вот у Коли такой Мечты, как оказалось, нет. Стало быть, он не заслужил личного счастья и должен уступить любимую более удачливому сопернику, воплотившему свою Мечту в конкретные и осязаемые вещи — вилла в Калифорнии, высокое положение в обществе и т.п. Коле по серости недоступны лакомые ценности общества потребления, «терпкий вкус другой жизни» ему до фени, ему и так хорошо. Приглашенный на эту роль актер Анатолий Журавлев, типаж на роли «социальных героев» советского кино, портретирует «совка», лишенного воображения, инициативы и личностного начала. Такой вернется из армии к станку, на завод, где жалкую зарплату — и ту месяцами не платят, от безысходности станет поддавать, как сосед Паша, и, отпахав свое, умрет на проходной, как тот бедолага, «гегемон» и ветеран в прологе картины.

Так что в рамках любовного треугольника вершится мистерия суда над социальным героем «советского образца». Уход Оли к Пете — не рутинный сюжетный ход, обычный для мелодрамы.

Это ритуальный отказ культуры от нежизнеспособного героя и — прежде всего — значимый социокультурный жест автора. Для любовной же коллизии он даже не искал сколько-нибудь оригинального психологического рисунка. Есть эпизод, где Коля пытается долбануть «Жигуленок» о каменную стену и покончить счеты с жизнью, но нет ни одной сцены, чтобы можно было всплакнуть над разбитой любовью.

Почти плакатная дидактика главной сюжетной линии заземляется иронически-ми и жанровыми обертонами. Режиссер усиленно нажимает не на мелодраматическую педаль, а на сказочность экранной истории. У него Костя, как и подобает персонажу из параллельной реальности, впервые появляется в комнате своей бывшей подруги из окна. Непросыхающий алкаш, защищая достоинство семьи, разбрасывает полчища омоновцев, что твой Микула Селянинович, и духовно возрождается. За что немедленно получает награду. Случившийся рядом высокий японский гость приходит в экстаз от былинной мощи русского богатыря и вмиг исцеляет его от «зеленого змия».

Но в фильме есть параллельный любовный сюжет, куда более трогательный и близкий русскому сердцу, чем схематичный и пластически скудный треугольник. «Лав стори» второго плана оппонирует основной сюжетной линии, оспаривая и побивая ее прагматизм. Прикованный к инвалидной коляске дядя Володя (Михаил Ульянов) потерял жену: пятнадцать лет назад она ушла в булочную и не вернулась. Из этой построенной на «скверном анекдоте» и почти бессловесной роли Ульянов сотворяет актерский шедевр. Его обезноженный герой оказывается самым живым и самым динамичным персонажем картины. Получив известие, что его Наташка нашлась, он рвется к ней и, не ожидая ничьей помощи, разрабатывает свой план. Подкараулив на обочине грузовик, он по-мальчишески ловко цепляется какой-то железякой за борт, и вот уже инвалидная коляска мчит по шоссе с горделивостью гоночного автомобиля. Режиссер превращает эпизод в суператтракцион, посылая вслед дяде Володе машины и вертолеты ГАИ — прикрытие, организованное вездесущим японцем, случайно оказавшимся и здесь, как положено магу. В следующем кадре наш герой обнимает свою Наташку в кругу жизнерадостных обитателей приюта для одиноких стариков.

М.Ульянов и его герой, сорвавшийся с вершины «из-за своего альпинизма», вносит в общий котел фильма — помимо мастерской работы — еще и альтернативную мифологию. В этой мифосистеме «любовь до гроба» — высшая ценность и ни при каких обстоятельствах не может коррелировать с житейским успехом. Конечно же, в герое узнается шестидесятник. Фигура, в фильме не случайная, отсылающая к прошлой картине Астрахана «Ты у меня одна», где мифология шестидесятничества предлагалась как этический образец. Героиню там, помнится, тоже звали Наташкой.

Мифологический «плюрализм» новой картины — вовсе не отказ от прежнего идеала, как мне показалось сразу после просмотра, а всего лишь знак внутренней свободы авторов, не связанных и не «нагруженных» идеологическими установками. Из этого самоощущения родилось и название картины: «Все будет хорошо». Родилось, заметьте, до того, как аналогичный слоган «Все у нас получится» заполнил теле- и радиоэфир. В контексте фильма, правда, его можно прочитать и как иронию, но ирония, даже горькая, не отменяет смысл авторского послания. Оно достигает цели.

...Однажды знакомый психотерапевт уверял меня, что если твердить про себя слово «серебро», через какое-то время все вокруг засеребрится.

Мне не удалось добиться такого эффекта.

Но кому-то, возможно, повезет.

«Все будет хорошо». Оля — Ольга Понизова

ИГОРЬ КАЛЕНОВ:

«НАРОД ХОЧЕТ СМОТРЕТЬ ТАКОЕ КИНО, КОТОРОЕ ПОМОГАЕТ ЖИТЬ»

«ИСКУССТВО КИНО». Игорь, вы продюсер фильма «Все будет хорошо». А ваш предыдущий продюсерский проект — «Увлеченья» Киры Муратовой. Дистанция, согласитесь, «огромного размера». Подобная широта эстетических устремлений — ваша принципиальная позиция?

ИГОРЬ КАЛЕНОВ. Меня как продюсера «зрительское», условно говоря, кино интересует не меньше, чем авторское. Это просто две разные, но в равной степени важные сферы, два полюса кинематографа. Если оба они развиваются, живет и развивается все то, что находится между ними, — весь спектр кинематографических жанров.

С коммерческой точки зрения, работая над авторским и над жанровым кино, рискуешь почти одинаково. Быть может, даже с авторским кино риск меньше. На прошедшем недавно кинорынке не было продано ни одной копии «Увлечений», но, продав подобную картину на какой-нибудь европейский телеканал, можно окупить все затраты.

Игорь Каленов — директор студии «Никола-фильм», продюсер фильмов «Грех» (1992, реж. В.Сергеев), «Два капитана-2» (1993, реж. С.Дебижев), «Над темной водой» (1993, реж. Д.Месхиев), «Увлеченья» (1994, реж. К.Муратова), «Все будет хорошо» (1995, реж. Д.Астрахан).

«ИК». Как возникла идея постановки «Все будет хорошо»? Это была ваша инициатива или инициатива режиссера? Как складывались ваши взаимоотношения?

И.КАЛЕНОВ. Это была моя инициатива. Я познакомился с Дмитрием Астраханом в 1993 году на Сочинском фестивале, где была показана его картина «Ты у меня одна». Картина эта совершенно поразила меня своей интонацией, своим человеческим пафосом. Я подошел к Диме, спросил, какие у него дальнейшие планы. Он показал мне сценарий Олега Данилова «Все будет хорошо», я прочел и сразу понял, что буду с ним работать.

Начались поиски денег. Западные партнеры не захотели с нами сотрудничать. И в результате мы нашли деньги здесь. Большую часть получили в Роскомкино. Часть финансирования взяла на себя «Фора-фильм», а другую часть — телеканал «ТВ-6. Москва».

«ИК». По слухам, «Все будет хорошо» — один из немногих фильмов последних лет, который окупился в прокате. Насколько этот успех был запланирован, просчитан вами? Или подобный результат стал для вас неожиданностью?

И.КАЛЕНОВ. Начнем с того, что фильм не окупился. И окупиться он в принципе не мог, потому что у нас, при нашей системе организации кино- и видеопроката не может сегодня на внутреннем рынке окупиться ни один фильм. Наш фильм окупился что-то на 30 процентов. И это действительно огромный коммерческий успех. Однако о прибыли мечтать пока рано.

Успех этот, конечно, не случайный. Это результат большого труда и режиссера, и всей группы, труда, который, к большому моему сожалению, частично до сих пор не оплачен.

Нам удалось пригласить замечательных актеров — Александра Збруева, Михаила Ульянова, сыгравшего в фильме чудную роль дяди Володи, и других... Весь актерский коллектив оказался в фильме на высоте. Кроме того, в картину вложен еще и очень большой труд продюсеров — я имею в виду себя, Андрея Разумовского и Юрия Романенко (студия «Фора-фильм»). Мы очень много работали вместе с режиссером, особенно в монтажном периоде, доводя картину до ее нынешнего состояния.

«ИК». А в чем заключалась эта работа?

И.КАЛЕНОВ. Мы много спорили, обсуждали каждую сюжетную линию, взаимоотношения персонажей и т.д. Дело в том, что по первой своей кинематографической профессии я — редактор и прошел замечательную школу на Ленинградской студии документальных фильмов. В мое время уже отменили сдачу фильмов в обкоме партии, но на студии все еще существовал институт главного редактора, который советовал, обсуждал, анализировал фильмы, подсказывал какие-то решения. Именно тогда я понял, насколько важно для режиссера прислушиваться к компетентному мнению со стороны. Ведь истина рождается в противодействии, в диалоге. А в ситуации абсолютной свободы получается ерунда.

Момент сопротивления, противодействия, существовавший в нашей работе, был важен и Дмитрию, и нам. У нас не было принципиальных разногласий, это была не борь-

ба, а сотрудничество. И нам практически всегда удавалось прийти к компромиссу. Я думаю, что все скандалы между режиссерами и продюсерами, о которых так много говорят вокруг, связаны в основном с деньгами, с организационными, а не творческими моментами. Интеллигентные, образованные, профессиональные люди, если они делают одно дело, всегда могут договориться между собой.

Что же касается успеха, то предугадать его очень сложно. Кино для продюсера, во всяком случае с коммерческой точки зрения, всегда — лотерея. Опыт мирового кинематографа учит, что часто стопроцентно запланированный успех оборачивается поражением. А с другой стороны, случаются вещи совершенно неожиданные, тот же Тарантино, например: вряд ли кто-нибудь прогнозировал, что его «Бульварное чтиво» будет иметь такой успех. Иначе за ним продюсеры сотнями бегали бы.

Но в то же время, начиная работу над «Все будет хорошо», я прекрасно понимал, что зрителям сегодня нужна такая картина — светлая, добрая, с бесхитростными сюжетными линиями... Картина, где все истории начинаются правдиво, а заканчиваются абсолютно сказочно.

Зритель устал от чернухи... Ведь чернуха — это не то, что мрачно снято. Это мир, где зло побеждает... Но ведь элемент оптимизма обязательно должен присутствовать в человеческой жизни. И это не зависит от обстоятельств. В одних и тех же обстоятельствах один ноет: «У меня все так плохо, у меня все срывается», а другой говорит: «Все в порядке. У меня все получится». И получится именно у того, кто верит в себя. Пессимист притягивает к себе неудачи, от оптимиста они отлетают. Бог его знает, как это все в жизни устроено...

«ИК». Фильм вызывает весьма разноречивые оценки. Одни критики относятся к нему с раздражением, другие с повышенным энтузиазмом. Чем обусловлена, на ваш взгляд, эта обостренная эмоциональная реакция? Быть может, картина затрагивает какие-то эстетические предрассудки, принятые среди нашей интеллигенции, и нарушает правила хорошего тона?

И.КАЛЕНОВ. Мне трудно сказать. В фильме, безусловно, есть недостатки, и я их вижу, как никто другой, потому что отдал этому фильму полтора года жизни.

Действительно, картина «Все будет хорошо» снята как бы в пику любителям сложного авторского кино. Но ведь не только они составляют аудиторию кинематографа. То, что Дима вводит элемент сказочности на полном серьезе, не объясняя, что перед нами сказка, а утверждая, что так и должно быть, — это, по-моему, прекрасно. К этому надо просто привыкнуть, понять, что здесь — вполне сознательный режиссерский ход. Вот на ОРТ вышло десять рекламных роликов, призывающих нас верить в себя, беречь любовь и т.д. Можно тоже сказать: «Зачем все это?» Но ведь они нужны! Люди смотрят, и у них настроение повышается. То же самое и с картиной Астрахана.

Мы все время забываем, что кино — это не только искусство, это еще и развлечение, и способ общения с огромными зрительскими массами. Многие наши фильмы не пользуются спросом именно потому, что предложенный режиссером сложный язык непонятен большинству людей. Можно говорить о том, что народ бестолковый, тупой, необразованный, но это не довод. Народ не бывает ни тупым, ни умным, он просто живет своей жизнью и хочет смотреть такое кино, которое помогает жить.

«ИК». А как, по-вашему, все же добиться того, чтобы наши картины окупались? Чтобы они шли в кинотеатрах и пользовались зрительским спросом? Ведь сегодняшняя форма существования кинематографа без зрителей — нонсенс. Как найти выход из этого тупика?

И.КАЛЕНОВ. Безусловно, меня это волнует, я много об этом думаю. Тут важно несколько моментов. Во-первых, необходимы чисто юридические меры: введение квот на иностранные фильмы, как это делается во всей Европе; борьба с видеопиратством, а также с тем беззастенчивым воровством, которое процветает в кинотеатрах, директора которых зачастую присваивают большую часть выручки. Тут, я думаю, нужно просто посадить парочку особо рьяных деятелей, чтоб другим неповадно было.

Во-вторых, необходимо всеми возможными средствами поднимать общественный престиж отечественного кино. Журнал «Экран», бывший «Советский экран», должен издаваться на таком же полиграфическом уровне, как европейские иллюстрированные журналы о кино. Когда говорят, что у нас слишком много фестивалей, — это полнейшая ерунда. В Европе их еще больше. Фестивали необходимы для поддержания общественного статуса кинематографа. Можно по-разному оценивать Московский фестиваль. Но то, что он все-таки состоялся, стал событием, имел прессу, — уже хорошо.

Огромное дело делает Марк Рудинштейн. То, что он придумал сейчас еще один фестиваль — «Лики любви» и в его рамках проходит программа продюсерского кино, — очень важно. Продюсерская модель кинематографа только-только начала укореняться, но уже пошли разговоры о том, что нужно вернуться к прежнему, к студийному принципу. Опять мы готовы выкорчевывать то, что еще не успело вырасти.

Кроме того, нужно, чтобы больше было телевизионных программ о кино. Сейчас мы вместе с Сергеем Сельяновым и Алексеем Балабановым начали делать на ОРТ программу, посвященную авторскому кино «Новое кино: русская линия», где будут демонстрироваться лучшие фильмы этого направления. И такого рода программ должно быть много, на всех ведущих телеканалах. Если кинематограф в стране станет общественно значимым явлением, в него будут вкладываться деньги, будут реконструированы кинотеатры, будет финансироваться производство картин.

Наконец, последний важный момент — повышение профессионального уровня наших кинематографистов — актеров, режиссеров, операторов. Я говорю не о тех, кто знаменит, но о тех 95 процентах, которым придется, если все же придется, делать фильмы, составляющие так называемый «кинопоток». Когда сегодня смотришь по телевизору наши картины двух-трехлетней давности, за голову хватаешься: кто же это снимал?! И зачем?! И на какие деньги?! Неудивительно, что банки и крупные фирмы перестали вкладывать средства в кино.

Нашим кинематографистам нужно учиться делать кино на современном мировом уровне. Иначе кино наше просто не выживет.

Записала Н.Сиривля

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

ЧЕТВЕРТАЯ ПОПЫТКА

«ЧЕТВЕРТАЯ ПЛАНЕТА»
(ПО ПЬЕСЕ О.ДАНИЛОВА)

АВТОР СЦЕНАРИЯ О.Данилов.
РЕЖИССЕР Д.Астрахан.
ОПЕРАТОР Ю.Воронцов.
ХУДОЖНИК С.Коковкин.
КОМПОЗИТОР А.Пантыкин.
ЗВУКООПЕРАТОРЫ Г.Лукина, Л.Маслова.

Производство: МИКО, «Астрахан-Люмэкс студия»,
при участии киностудии «Ленфильм».
Россия.
1995.

Четыре фильма Дмитрия Астрахана, запущенные им на орбиту зрительского внимания за пять лет («Изыди!», «Ты у меня одна», «Все будет хорошо» и «Четвертая планета»), можно рассматривать как четыре энергичные попытки утвердиться в жанровой нише кинематографического утешительства. Сделать эту нишу собственной вотчиной, воспользовавшись усталым молчанием ее многолетнего полноправного и безраздельного властелина Эльдара Рязанова.

Тотальный авторский посыл Астрахана сколь бесхитростен, столь и беспроигрышен: «все будет хорошо». Этот посыл обезоруживает тех, кто норовит обвинить режиссера в непоследовательности и путаности адресной политики. Да, в дебютном «Изыди!» он утешал уезжавших из страны, чреватой погромами и недоступной уму. Словно бы возглашал: «здесь» и «так» жить нельзя, вы абсолютно правы в своем выборе. Да, в последовавшем через два года продолжении «Ты у меня одна» произвел смысловую рокировку в пользу отказавшихся купить билет на улетающий прочь самолет или опоздавших на рейс, но не желающих в этом сознаться. И с прежней уверенностью в голосе пел новую песню: «там» и «так» жить незачем, вы вытянули счастливый билет, оставшись без билета «туда». Но ловить Астрахана на этом очевидном противоречии — значит не понимать законов, по которым он свои фильмы снимает и благодаря почтению к которым побеждает, — не критические сердца, так зрительские. Тем более что противоречия и непоследовательность — это как посмотреть. Когда Астрахан производил смысловую рокировку, он наверняка отдавал себе отчет, что за два года поменялся адрес тех, к кому он должен обратиться со словами утешения.

Между тем, после «Ты у меня одна» минуло еще два года, и это обстоятельство мимо Астрахана пройти не могло. Его ответом на смену вех и вешек стали два фильма, которые он выпустил почти, но не совсем одновременно, — «Все будет хорошо» и «Четвертая планета». Адрес попытки номер три вполне ясен: больше не к кому обращаться утешителю, кроме как к растерянному сообществу, которое ютится в объятиях определительного местоимения множественного числа — «все». Последняя же попытка примечательна тем, что при той же всеохватной адресности ее тотальное утешительство смогло обнаружить трагический подтекст.

В основу сценария Олег Данилов положил собственную пьесу, в которой он использовал мотив одной из «Марсианских хроник» Рея Брэдбери: прибывшие на незнакомую планету космонавты неожиданно попадают в земное прошлое. В сценарии (как и в пьесе) предполагалось разработать мотив в мелодраматическом регистре: бравый командир экипажа (Анатолий Катенев) возвращен в конкретный день своего конкретного прошлого; в тот день, когда от бандитского ножа погибает девушка (Ольга Беляева), в которую он, тогда еще угловатый школьник, был отчаянно и безответно влюблен. Поскольку возвращение происходит за несколько часов до ее гибели, Марс искушает героя возможностью отменить трагедию и отомстить давнишним обидчикам, добившись ответного расположения возлюбленной. Читай: переписать прошлое.

В свою очередь, Астрахан впервые подвергает зрителя подобному искушению — ранее он прописывал ему пилюли более скромного целительного воздействия: утешал возможностью изгнать память о дурном прошлом («Изыди!»), способностью уберечься от бесплодного будущего («Ты у меня одна»), правом увериться, что все будет хорошо и все будут счастливы (фильм «Все будет хорошо» первоначально назывался «Право на счастье»). Сюжетный ход «Четвертой планеты» вроде бы дает шанс обрести несбыточное: открутить жизнь назад.

Все так, да не совсем так. Новая жизнь (старая жизнь заново) с марсианской пропиской должна быть неминуемо оплачена утратой прописки земной. И жить-поживать с милой в шалаше под яблонями, которые и на Марсе зацветут, доведется лишь при условии добровольного ухода в забытье-сон-смерть, где «все будет хорошо». В финале фильма герой на это решается. Разудалое авто несет его вместе с обретенной возлюбленной по марсианским улицам, мимикрирующим под улочки его родного провинциального городка, под аккомпанемент ресторанного оркестрика. Партию саксофона ведет сам Астрахан.

По всему выходит, что канва замысла предоставляла фильму беспроцентный кредит в виде суммы возможностей, способных принести кинематографу утешения от Астрахана некоторые дивиденды и сделать трагически-счастливую «Четвертую планету» выразительной рифмой к беспробудно счастливому «Все будет хорошо» — российской рифмой-95.

Фильм беспроцентным кредитом не воспользовался. Он не слишком ладно скроен и не слишком крепко сшит. Замысел, если я прочитал его сообразно с авторскими намерениями, растворила в себе вялая драматургия, с которой не смогла справиться режиссура.

Аллюзия с рязановскими «Небесами обетованными» занятна и справедлива: герои обоих фильмов обретают отдохновение, расставаясь с земной жизнью. Приземление (беру на себя лексическую неточность) космического корабля на Марс в первых кадрах фильма Астрахана отсылает к взлету ржавого паровоза в финале фильма Рязанова. Но при этом измученные клошары «Небес обетованных», принимая решение отбыть с помойки в небытие, не стояли перед выбором, поскольку драматургия этого выбора не предполагала. Их полет рожден авторским жестом — просто Рязанов нашел именно такое разрешение невеселой коллизии. Напротив, в «Четвертой планете» выбор космонавта между безрадостной земной явью и призрачным марсианским счастьем (причем выбор мучительный и сделанный не мгновенно) есть то необходимое драматургическое условие, невыполнение которого чуть ли не разом обессмысливает все предприятие. Условие не выполняется. Авторы предлагают зрителю поверить в муки выбора на слово, а актеру — сыграть ненаписанную роль.

Драматургия фильмов Астрахана и раньше не была их сильным местом, поскольку никогда не страдала от излишней выверенности. В «Четвертой планете» мотивировка как таковая объявлена вредным излишеством. Международный состав экипажа, членом которого, помимо командира и его помощника (Юрий Орлов), стал еще и американец (Даниель Маквикар), не мотивирован точно так же, как и то обстоятельство, что все три космонавта попадают в частное прошлое одного из них. Двум другим тоже достается по ломтику осуществленных мечтаний, однако откуда бы взяться в провинциальном российском городке американскому дедушке, которого воскрешает внук-космонавт?

У режиссера еще оставалась возможность обратить несостоявшийся сюжет в жанрово убедительную love story, но неточный выбор актеров на роли влюбленных сделал невыполнимой и эту задачу. Во-первых, они не пара. Во-вторых, им решительно нечего делать в кадре: роль возлюбленной не написана точно так же, как и роль воздыхателя.

Наконец, можно было попытаться окутать неубедительный роман ностальгической дымкой — герой оказывается в городе далекого детства («Когда я снова стану маленьким...»), но и ностальгическое ретро не задалось — память оказалась скудно-избирательной: лозунги-транспаранты, белые школьные фартучки, дворовый выпивон на перевернутых ящиках...

Сумма возможностей, которые таил замысел, суммой возможностей так и осталась. Сценариста подвело неумение разработать точно угаданный мотив, режиссера — нетребовательность к драматургии и очевидная спешка: в частности, он, как никогда, небрежен в монтаже, позволяя себе склеивать планы, которые этой операции с ожесточением противятся. Конечно, театральный режиссер может парировать в духе гоголевского героя: ведь сам собой до таинств монтажа дошел, собственным умом. В таком случае стоит припомнить фамилию того героя. Очень говорящая она у него была — Ляпкин-Тяпкин.

СТАРАЯ,

Каюсь, доверяя пренебрежительным отзывам коллег, я долго думала, что фильм «Московские каникулы» — просто банальная халтура, антреприза г-на Ярмольника, назначившего самого себя на роль героя-любовника, артефакт в духе нашей неуемной и беспредельной тусовки... Но, посмотрев фильм, поняла, что это не совсем так, и шумный всенародный успех продюсерского проекта ведущего «L-клуба» имеет под собой веские основания. «Московские каникулы» — по-своему трогательная попытка вернуть в наш кинематограф любимый народом жанр советской лирической комедии, совсем было заглохший в суровые постсоветские времена. Сегодня, когда стремление «назад, к Островскому» — в теплый, стабильный мир сюжетов, мифов и психологических стереотипов «нашего старого кино» приобрело уже характер эпидемии, к чести авторов «Московских каникул» нужно сказать, что они, в общем, раньше других просекли этот социальный заказ.

Дружный интерес режиссеров, клипмейкеров, политиков, имиджмейкеров и воротил шоу-бизнеса к советскому кино, напоминающий разграбление склада с вечными ценностями, конечно же, не случаен. Это не очередная мода. Это инстинктивное стремление голого короля хоть чем-то прикрыться за секунду до разоблачения. Свидетельство — увы! — полного краха, которым закончился идеологический и духовный переворот, начавшийся в стране десять лет назад.

СТАРАЯ

«МОСКОВСКИЕ КАНИКУЛЫ»

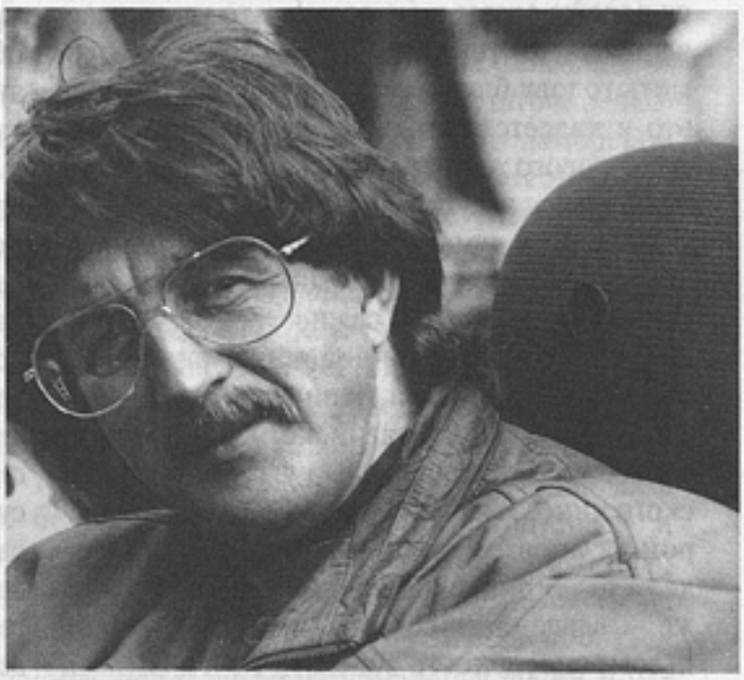
АВТОР СЦЕНАРИЯ Э.Брагинский.
РЕЖИССЕР А.Сурикова.
ОПЕРАТОР В.Нахабцев.
ХУДОЖНИК В.Петров.
КОМПОЗИТОР А.Макаревич.
ЗВУКООПЕРАТОР О.Зильберштейн.
Производство: «Мавр», Роскомкино, корпорация ТВТ,
а также «Флайт-банк», «Здункевич и К°».
Россия.
1995.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

СКАЗКА

Советская идеология реквизировала в собственность государства все нормальные, общечеловеческие, бытовые, этические и прочие ценности. Государство учило: не плюй, не сори, не убий (без приказа)... Люби ближнего и родную Партию. Не укради народное добро. И потому, пока высшая религиозно-идеологическая инстанция еще была в силе, не страшно было выйти на улицу. Можно было представить, что там у людей в головах делается.

Потом идеологию отменили, ценности испарились и стало не по себе. То, что было предложено взамен — ешь, пей, гуляй, наживайся, добивайся успеха, — это хорошо на персональном уровне... Но все это никак не могло быть возведено в обществе в ранг «категорического императива»: «поступай так, чтобы твои действия могли стать этической нормой для всех». Каждый понимал, что если все будут поступать так, как может позволить себе имярек, — никому не поздоровится. В обществе образовалась



какая-то метафизическая дыра, куда выдувало надежды, иллюзии, доверие к ближнему, мир, тепло и стабильность... И тут одни стали обзаводиться охраной и ставить железные двери, а другие побежали голосовать за коммунистов. За то, чтобы им вновь вернули инстанцию, способную устанавливать в обществе «категорический императив».

Так что дефицит ценностей сегодня — проблема жизни и смерти для всей страны, не только для кинематографа. Перестроечное и постперестроечное кино решить ее оказалось не в состоянии; но, как и всегда, со свойственной ему чуткостью, заранее сигнализировало о происходящем в туманных слоях коллективного бессознательного. Сигнализировало ненавязчивым, далеким от декларативности и идеологического трезвона тихим бегством в закрытый, привычный, теплый мир ценностей советского кинематографа.

Вышедшие в 1995 году на экраны фильмы Е.Матвеева, Г.Данелия, А.Суриковой, В.Ускова и В.Краснопольского — абсолютно вторичные, далеко не лучшие даже в творчестве их создателей, замечательны только одним: воскрешая кинематографические стереотипы советской эпохи, они воскрешают заодно и образ реальности, в которой элементарные общежитейские ценности существуют. Пассажиры здесь уступают место старушкам в автобусе, чистая любовь ценится дороже славы и денег и что-то удерживает человека от того, чтобы невзначай проломить голову ближнему. Собственно, именно это и является сегодня основным утешением, которого жаждет зрительская душа, истосковавшаяся в жутком этическом вакууме.

Поэтому я думаю, что своим успехом «Московские каникулы» обязаны в первую очередь не искрометной режиссуре Аллы Суриковой и не телевизионной популярности Леонида Ярмольника и Леонида Якубовича, а сценарию Эмиля Брагинского — одного из самых профессиональных кудесников советского кино. В их многолетнем дуэте с Эльдаром Рязановым Рязанову, очевидно, принадлежало лирическое начало, Брагинскому же — владение законами хорошо сделанной пьесы, способность облекать мечты и грезы советского обывателя со средне-высшим образованием в надежные, в меру сказочные драматургические конструкции.

Сейчас Эмиль Брагинский вновь оказался нужен. В 1995 году было экранизировано два его сценария: «Воровка» и «Московские каникулы». Однако в «Воровке», поставленной В.Усковым и В.Краснопольским, действие все же очень резко распадается на жуткую, топорную «современность» с ларьками, рэкетирами, проститутками, сутенерами и т.п. и старый добрый мир «вечных ценностей», где есть строгие, но справедливые судьи, неопытные, но честные адвокаты, старушки, подбирающие бездомных собак, и любовь, способная все простить и спасти «падшую» душу.

В «Московских каникулах» этого дуализма практически нет. Ларечно-рэкетирская «современность» полностью обезврежена и выведена за рамки сюжета, она существует только как темный фон по краям картины, любовь же царствует безраздельно. Собственно говоря, «Московские каникулы» (я имею в виду сценарий) — не что иное, как образец типичной для Брагинского и Рязанова городской сказки, когда какое-нибудь совершенно невероятное событие — мытье в бане 31 декабря или путешествие итальянки в Россию для того, чтобы похоронить любимую собачку, — запускает налаженный механизм сюжета, где все шестеренки исправно цепляются друг за друга, зубчик в зубчик, все имеет свои причины и следствия и цепь трагикомических обстоятельств надежно влечет героев от анекдотической завязки к счастливому и трогательному концу.

Но помимо чисто технической добротности в сценарии «Московских каникул» можно найти еще и дополнительный, метафорический уровень утешительства социального, так сказать, порядка. Прекрасно осознавая, кому адресована его сказка, Брагинский ведет рассказ не только о встрече двух влюбленных на фоне «ужасов» постсоветской Москвы — он обещает счастливый поворот в судьбе всей бедной-несчастной, деклассированной интеллигенции, оказавшейся на свалке истории (Э.Рязанов «Небеса обетованные»), и сулит, что в один прекрасный день ее, словно симпатичного бездомного пса, пригретого итальянкой, подберут, обла-

скают, оценят... ибо преданное сердце непременно вознаграждается.

Весь фокус этой истории, вся ее сладость не в том, что русский плейбой — Ярмольник охмурил богатую итальянку и уехал с ней в Италию — это было бы и цинично, и некрасиво. Все дело здесь в том, что она его полюбила за лучшие качества советского интеллигента: здесь и грустный взгляд сквозь очки, и борода, и гитара, и старорежимная честность (чемодан не украл), и рыцарское гостеприимство (постель предоставил даме, а сам ночует на улице)... Она полюбила его за любовь к животным, за вечное детство и вечную неприкаянность, за то, что перед «этим» (о чем заблаговременно предупреждает героиню бывшая жена) он поет женщине песни собственного сочинения. Словом — за чистое рыцарское сердце советского мэнээса, сохраненное среди жестоких битв за кусок хлеба на рынке валютных услуг. «Оставайтесь самими собой, живите, как жили, и счастье вас непременно найдет» — старая-старая сказка в новой обложке.

И пусть все это снято с утомительным, размашистым и шумным жанровым автоматизмом, вообще присущим режиссуре Аллы Суриковой, — дурацкими гэгами, спадающими штанами, бесконечной беготней, вставными концертными номерами и полным отсутствием намека на какую бы то ни было лирическую утонченость - не важно. Все равно в фильме присутствует эффект своего рода «двойной экспозиции», когда сквозь надоевшую, пугающую реальность постсоветского бытия с разборками, горящими машинами и разгулом уличной преступности просвечивает родная стихия милого интеллигентского разгильдяйства: служба в никому не нужных НИИ, треп в коридорах, уходы с работы под предлогом вдруг возникшего носового кровотечения, нежная дружба с бывшими женами и любовницами, песни у костра и т.д. и т.п. Словом, весь тот романтический детский сад, застойный парник, в котором единственно может произрастать теплолюбивый жанр столь любимой народом городской сказки.

Даже неодушевленные фактуры в фильме отвечают стандартам прежнего интеллигентского рая: герой живет в коммуналке без душа и телефона, но коммуналка эта — в пушкинском особнячке на Арбате. Объяснение в любви происходит не где-нибудь, а в здании первой российской обсерватории, где очень кстати вдруг обнаруживается столик, накрытый на двоих, под высоким, теряющимся во тьме куполом на фоне антикварных астрофизических приборов. А клетчатый плед на кровати, возле которой герой в тоске и печали проводит долгую ночь разлуки, перекочевал сюда прямиком из «Иронии судьбы...».

Но, конечно же, основным средством приручения и перекрашивания жестокой реальности становится приглашение практически на все роли второго плана известнейших актеров или вообще популярных персонажей старых, добрых застойных времен (в новые времена, конечно, тоже не утративших своей популярности). Администратор в гостинице здесь — Наталья Крачковская; директор турагентства — Армен Джигарханян; Лия Ахеджакова — главарь банды уличных мошенниц, раздевших героиню средь бела дня, а начальник отделения милиции, где царит беззаконие и произвол, — душка Леонид Якубович. Если добавить сюда еще парочку бомжей и алкоголиков, которых играют Александр Адабашьян и Михаил Мишин, то становится ясно, что бояться некого, все свои...

И на этом фоне совершенно не важно, кто играет главных героев. Пусть хоть Ярмольник — и не таких любили, если при бороде, в очках и с гитарой. Пусть Ирина Селезнева — она красива, сексапильна, достаточно эксцентрична — вполне под стать заморской принцессе. Не важно, что характеры одномерны, что психологическое развитие love story обозначено беглым пунктиром. Зритель сам все дорисует, он знает эту сказку наизусть и благодарен уже за то, что посреди расколдованного жестокого мира ему построили фанерную декорацию, в которой возможно удивительное превращение богатой скандалистки и циничного «водилы» в беззащитную романтическую принцессу и советского ланцелота, возможны любовь, счастье и чудеса. В этой декорации совсем не надо взрослеть, чтобы выжить и добиться признания. Здесь остановилось время и отменен принцип реальности.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

«ЛЮБИТЬ ПО-РУССКИ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Черных.
РЕЖИССЕР Е.Матвеев.
ОПЕРАТОР В.Шестоперов.
ХУДОЖНИК Д.Кладиенко.
КОМПОЗИТОР В.Комаров.
ЗВУКООПЕРАТОР А.Авраменко.

Производство: студия «Слово» («Мосфильм»), Роскомкино,
при участии завода имени Ухтомского.
Россия.
1995.

ЕВГЕНИЙ МАТВЕЕВ КАК

«Хотели, как лучше, а получилось, как всегда...» Десять лет назад, начиная кинематографическую революцию, мы искренне верили, что наша борьба, наши усилия, наши благородные стремления приведут ко всемерному улучшению и расцвету того, что в Советском Союзе называлось «кинообслуживанием населения».

Отмечая юбилей красного киномая 1986 года, мы с грустью констатируем — результат оказался противоположным тому, о чем мечталось. Разумеется, в исчезновении кинотеатров из духовной жизни соотечественников виноваты не только кинематографисты. Но, вне всякого сомнения, мы славно поработали на дело «сплошной телевизоризации». Прежде всего — высокомерным отрицанием массового советского кино, иронией в адрес его крупнейших мастеров, отказом от изучения зрительских пристрастий.

Теперь со всех сторон раздаются стоны усталости от американского кино и выражается горячее желание смотреть картины, сделанные в отечестве. Эта усталость и это желание действительно имеют место. Но во-первых, зрители хотят смотреть наше кино исключительно бесплатно и желательно по телевизору. А во-вторых, под словами «российские фильмы» они понимают не то, что все эти десять лет пропагандировалось печатью и увенчивалось наградами, а как раз то, что высмеивалось и обличалось как советское наследие.

Когда революционеры 1986 года развернули атаку на «секретарский кинематограф», Евгений Матвеев стал одной из первых мишеней. Как же! Леонида Ильича играл, «Победу» поставил, Проскурина экранизировал, звания и регалии имел...

Симптоматично, однако, что именно с Матвеева началось и примирение кинематографических поколений. Что-то заставило революционеров не понять даже, а почувствовать: отторжение этого режиссера и его кино есть отторжение десятков миллионов зрителей. Жаль, но эти чувства озарили строителей нового отечественного киномира слишком поздно. И если советское кино, одним из символов которого был Матвеев, смотрели на всей необъятной Родине, то новое — без Матвеева — если и смотрят, то в пределах Садового кольца.

Являясь принципиальным противником просмотра фильмов по телевидению и видео, я

долго не мог выполнить задание редакции и ознакомиться с новой лентой Евгения Семеновича. Посмотреть российский фильм, да еще новый — это проблема. А когда Дом Ханжонова, наконец, поставил «Любить по-русски» в свой репертуар, в день просмотра подойти к зданию на Триумфальной площади оказалось нелегко. Пространство перед входом перегородили военные и милицейские машины, между ними прохаживались озабоченные блюстители порядка — ожидался митинг пламенных анпиловцев, не признающих беловежские соглашения (была их пятая годовщина) и требующих восстановления СССР.

Меры безопасности оказались излишними — тех, кто любит в непогоду ходить по улицам с красным знаменем, было немного. Однако то, что происходило на экране кинотеатра, выглядело на первый взгляд художественным аккомпанементом к страстным речам, звучащим на морозе.

Молодая женщина (Ольга Егорова) отправляется в деревню, чтобы продать дом, доставшийся ей в наследство от умершей тетки. На вокзале она случайно встречает приятеля (Виктор Раков), который от нечего делать решает поехать с ней — отдохнуть на природе и помочь продать дом. По дороге они договариваются выдать себя за супругов — героиня не хочет сообщать односельчанам о своем разводе.

В деревне наследница вдруг решает, что дом продавать не будет. Хозяйство у тетки справное, и жизнь на родине нравится героине с каждым днем все больше. Тем более что не одна она здесь такая — с изломанной судьбой.

Первый районный фермер (Никита Джигурда), бывший капитан советской армии, храбро противостоит житейским невзгодам и в награду за стойкость получает руку и сердце славной женщины — беженки из Душанбе (Лариса Удовиченко), переселяющейся с двумя детьми и старой мамой к нему на хутор.

ЗЕРКАЛО РЕВАНША

А бывший секретарь обкома по сельскому хозяйству (сам Евгений Матвеев) тоже решает стать фермером. Жена, избалованная номенклатурной жизнью, пытается его отговорить, соблазнив постом председателя правления какого-то банка. Но он не соглашается, остается на селе, попивает от одиночества, но и в его жизни в конце концов появляется славная и добрая женщина — деревенская вдова еще в полном соку (Галина Польских).

Тем временем и наши псевдосупруги по-настоящему становятся мужем и женой. Происходит это возле деревенской баньки, на цветущем лугу под ласковым синим небом... Снимая любовную сцену, режиссер всячески заботится о том, чтобы партнер не заслонял в кадре роскошную грудь героини — ведь чудное зрелище сие предназначено для всех; смысл его, видимо, в том, чтобы всколыхнуть в бывшем советском человеке почти угасший вкус к жизни.

И все было бы хорошо в этой сельской идиллии с пахучим сеном, чистыми избами, запотевшими кринками и нагими красавицами на лоне природы, если бы не некие темные силы, пытающиеся правдами и неправдами согнать фермеров с их земли. Шантаж, угрозы, избиения, поджоги заставляют наших героев, сплотившись, объявить войну местной мафии...

Даже беглый пересказ основных фабульных линий убеждает, что, несмотря на актуальные реалии (фермеры, беженцы, мафия), это картина, драматургия которой построена на мифологии, в советское время неизменно привлекавшей публику в кинотеатры: здесь и немереные «пуды» любви, и усыновление детей, и святая ненависть к врагам-нелюдям, и пафос человеческого единства, когда если строить или воевать — то непременно «всем миром».

«Любить по-русски» — социальная мелодрама, в которой любовные страсти и душераздирающие события в интимной жизни героев в обязательном порядке отражают политические перемены, происходящие в обществе. Всенародную любовь и признательность Евгений Матвеев заслужил как постановщик именно таких картин.

Создатель «Любви земной» и «Судьбы», народных фильмов двадцатилетней давности, в своей новой работе дает любящим его зрителям (а это подавляющее большинство граждан старше сорока) давно чаемую иллюзию реванша, победы над злом, исказившим привычную картину привычной жизни, поломавшим обжитые стереотипы, включая стереотипы родного советского кино.

Какой ужас! — воскликнут иные пуристы-критики. Ведь советский кинематограф — это ложь, идеологизация и тщательное замазывание реальной проблематики времени.

Но отчего же люди так любили и любят это кино? Не за ложь, конечно, не за призывы строить коммунизм, не за замалчивание репрессий... Можно поставить вопрос иначе: а являются ли ложь, идеологизация и беспроблемность родовыми признаками только советского кино? Может быть, французское кино не лжет, американское — не идеологизирует, а бразильское только и делает, что режет правду-матку?

Разумеется, в каждой национальной кинематографии, исключая разве что северокорейскую, есть честные, правдивые ленты про жизнь. Разумеется также, что, когда жизнь становится совсем невыносимой, а экран тщится убедить зрителя в обратном, — это плохо. Однако толика иллюзий, «недооценка» проблем вкупе с весьма почтенным «морализаторством» кинематографу не только не противопоказаны — без них просто не будет волшебства кино. Его и не стало на российском экране, возжаждавшем правды и ничего, кроме правды... Кому же, как не Матвееву, попытаться сделать наше современное кино чуть менее «правдивым»?

Ну а что же художественная сторона дела? Является ли Евгений Матвеев воистину Великим Утешителем, или дело здесь только в стечении внеэстетических обстоятельств?

Режиссерские усилия постановщик направляет прежде всего на максимально четкое и внятное изображение сюжетных коллизий. Это правильно — негоже «народному фильму» мучить народ всяческими изысками. Иное дело — гармоничность повествования. Монтаж мог бы быть и помягче, поизящнее. Эпизоды могли бы не только сталкиваться друг с другом, а сцепляться — это только усилило бы иллюзию утешения.

Внимание к актерам — наиболее сильная черта «народного кино», и Матвеев совершенно верно поступил, пригласив самого

Как всегда, прелестна Лариса Удовиченко — нежная, стойкая, несчастная и упорная беженка. Эта актриса также успела запомниться зрителю по ряду доперестроечных ролей в тихих и мягких советских сказках «о правде».

А вот Виктору Ракову, Никите Джигурде и Ольге Егоровой надо «соответствовать». У них нет советского имиджа (Джигурда — так и вовсе, страшно сказать, сыграл «эротического мутанта» в собственнном фильме «Супермен поневоле»). И вести себя в кадре им нужно так, чтобы не разрушить иллюзию, создаваемую присутствием «старших товарищей». К чести «молодой поросли» следует сказать, что картины они не портят. Правда, Джигурда излишне порывист и хрипл, а Раков временами выглядит во всей этой истории несколько чужеродным.

себя на роль бывшего обкомовца. Ему и играть-то ничего не нужно — нужно просто оставаться на экране самим собой. И пусть зрители вспоминают его экранные персонажи из фильмов «Родная кровь», «Сибирячка», «Любовь земная», «Особо важное задание»... — простых русских мужиков, честных, прямых, открытых, болеющих за землю, за дело, не терпящих разгильдяйства и «бардака». Номенклатурный обертон с героя — секретаря обкома — снимается за счет имиджа Е.Матвеева и его актерского обаяния.

Галина Польских в роли подруги экс-секретаря — тоже верное попадание. Зрители еще помнят ее Клавдию из эпохального телесериала В.Ускова и В.Краснопольского «Тени исчезают в полдень» и другие добрые, чистые, светлые образы, созданные ею в фильмах 60 — 70-х годов...

Правда, тому есть сюжетные обоснования. Герой Джигурды — военный, уволенный по сокращению, фермер-первопроходец, одинокий опять же — захрипишь тут! Что же до персонажа в исполнении Ракова, он вообще человек городской и в пейзанской компании оказался случайно. Кроме того, иллюзион Черныха и Матвеева хоть и опирается на поэтику советского кинематографа, но материал использует современный. И было бы странно, если бы среди героев были только персонажи старого мира.

Кстати, о современности.

Быть может, точнее всего сценарист Валентин Черных уловил те сдвиги, что произошлитаки в сознании наших людей. И посему нет вопроса, отчего Матвеев в фильме не председатель колхоза, как бывало. Председатель же (Александр Потапов) — негодяй, купленный мафией. А защищают герои не колхозную, а

свою землю и при этом собираются построить общественную грязелечебницу не для обкомовских штучек, как раньше, и не для толстосумов, как хочет мафия.

Почти пятнадцать лет назад Валентин Черных уже стал выразителем сокровенных зрительских чаяний в ленте «Москва слезам не верит». Тогда, в 1980 году, людям было дадено то, чего они всегда жаждут, — утешение.

В 1995-м, в фильме «Любить по-русски», бывший секретарь обкома произносит фразу, ключевую для понимания настроений нового времени: «Я — за! За реформы, но против бардака!» В этих словах Черных выразил самую суть отношения народа к тому, что происходит в стране. Люди сейчас поддерживают коммунистов не потому, что соскучились по «единым политдням». Большинство хотело бы, чтобы перемены продолжались. Чтобы прилавки были полны. Чтобы за провизией и одеждой не надо было ездить в столицу и давиться в очередях. Чтобы оказаться, скажем, в Египте, можно было не только с помощью телевизионного «Клуба путешественников»...

Но!

Прелести открытого общества наши люди очень хотели бы совместить с тем элементарным порядком, который плохо-бедно, но существовал в Союзе Нерушимом Республик Свободных...

Совместить одно с другим на нашей необъятной родине, наверное, невозможно. И, наверное, многие в глубине души понимают, что реформы и «бардак» всегда будут идти у нас рука об руку. Но ведь и те восемьдесят миллионов, которые в 1980 году посмотрели фильм В.Черныха и В.Меньшова, понимали, что в каждый вагон пригородных электричек не посадишь по слесарю-интеллектуалу...

«Москва слезам не верит» превращала занудную брежневскую действительность в чудесную сказку со счастливым концом. А именно этого и хочет от кинематографа подавляющее большинство зрителей.

В «Любить по-русски» счастливого конца нет. Есть «оптимистическое многоточие»: три фермерских семейства организуют на своей земле нечто вроде партизанского отряда для противостояния местной мафии. Подобный драматургический ход переводит реальное «смутное время» незавершенных реформ в условное время искусства, где, в отличие от реальности, можно придумать чисто художественные способы борьбы со Злом. Выход этот, разумеется, будет совершеннейшей иллюзией, новым Великим Утешением, но ведь именно за ним уже сто лет приходят люди в кинозалы.

Впрочем, в России теперь — не приходят. И в том, что снятый для кинотеатров фильм был впервые показан по телевидению, заключается серьезная драма.

Когда ты идешь в кино, покупаешь билет и смотришь фильм в набитом зале, в этом есть что-то магическое. Ты словно бы присутствуешь на сеансе коллективного гипноза, и если Магистр в своем деле искусен, он не просто утешает — он вселяет в душу некий священный трепет. Процесс становится не менее важным, чем результат.

Когда же ты сидишь у телевизора и процесс восприятия фильма связан с необходимостью отвечать на срочные звонки, следить, не выкипели ли щи, сажать детей на горшок и провожать бабушку до туалета — какое уж тут душевное волнение! Сюжет бы не упустить!

Не случайно же наибольшим зрительским успехом на ТВ пользуются прокатные чемпионы прошлого. Их можно смотреть «по диагонали» — фильм заучен наизусть. И повторный домашний просмотр, скажем, той же «Москвы...» есть не что иное, как воспоминание о счастье, испытанном когда-то в кинозале.

Однако в случае с «Любить по-русски» телепремьера оказалась толчком к популярности фильма народного режиссера. Разумеется, в том смысле, в котором о таковой сегодня вообще можно говорить. Создатели ленты ездят с ней по городам и весям, собирая полные залы. Многочисленные поклонники массового советского кино, уже приблизительно зная сюжет картины, собираются вместе, чтобы пережить мистерию Угощения, что невозможно, если ты сидишь перед телевизором, хоть один, хоть в коллективе.

...И зрители собирали деньги на продолжение «народного фильма». И авторы уже начали снимать «Любить по-русски-2».

ЖАНРОВЫЙ КОМПЛЕКС

А.ТИТОВ

И самовар у них электрический, и сами они довольно неискренние.

М.Жванецкий

«АМЕРИКАНСКАЯ ДОЧЬ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ А.Бородянский.
РЕЖИССЕР К.Шахназаров.
ОПЕРАТОР В.Шевцик.
ХУДОЖНИК Д.Дерби.
КОМПОЗИТОР А.Кролл.

Производство: студия «Курьер» («Мосфильм»), «Караван», «Американ Дистрибьюшн», Роскомкино.
Россия.
1995.

Комплексующий мужчина внушает жалость, тем более если этот мужчина — режиссер. Тем не менее большинство российских режиссеров сегодня отягощены переживаниями, удачное определение которым дал Петр Шепотинник в своей телевизионной программе «Кинескоп»: «жанровый комплекс». Характер эпидемии это заболевание приобрело в конце 80-х, когда прокат еще не умер и кинематограф мог приносить ощутимую прибыль. Однако, вопреки ожиданиям, большого дохода коммерческое кино образца 1988 — 1993 годов не принесло. Постепенно — из-за денежных затруднений, а особенно после впечатляющего успеха дешевых мексиканских сериалов, — наивное убеждение многих «творцов» в том, что снимать нужно только боевики, угасло. В ходу — новая мода: комедии и мелодрамы. «Оскароносец» Владимир Меньшов, после длительного простоя начиная работу над фильмом, был искренне убежден, что только такое кино, как «Ширли-мырли» может сегодня сделать кассу. Глеб Панфилов, также после долгого перерыва, запускается с явной мелодрамой из жизни царской семьи. Дмитрий Астрахан и Евгений Матвеев вообще снимают исключительно «народное кино». А Карен Шахназаров, всегда стоявший лицом к народу и попробовавший себя почти во всех жанрах, выпустил теперь мелодраму «Американская дочь».

Еще во время съемок пошел упорный слух, что в фильме присутствуют, так сказать, «автобиографические мотивы». Прототипом героини нового фильма, русской эмигрантки, сбежавшей в Америку с богатым американцем втайне от мужа, как утверждает молва, послужила бывшая жена Карена Шахназарова, ныне телеведущая. Наблюдая за ее сегодняшним творчеством, представленным и на нашем телевидении, слыша этот голос без тембра и нечеловеческие интонации, трудно представить себе их вместе. Но все же: не является ли «Американская дочь» реализацией давнего женоненавистнического комплекса? Проявил ли Шахназаров слабость, вернувшись к событиям личной жизни двадцатилетней давности? Думается, что нет. Даже наоборот. Фильм до такой степени лишен признаков лирического волнения и индивидуального восприятия жизни, так последовательно и увлеченно воспроизводит штампы американской мелодрамы, что все это наводит на мысль не столько о личном, сколько о профессиональном реванше — мол, мы тоже

так можем, не Боги в Голливуде горшки обжигают.

Итак, новый фильм Карена Шахназарова посвящен великой и чистой любви, что, несомненно, является новым шагом в творчестве мастера, ибо до до этого он фильмов о любви никогда не снимал. Если и было что-нибудь «такое» в его картинах, то «это» было либо неразделенным, либо слишком похожим на дружбу (как в «Мы из джаза»). «Американская дочь» — первая лента этого режиссера, посвященная большому и светлому чувству. Однако это не любовь в традиционном понимании — то есть не любовь мужчины и женщины. Это любовь мужчины и девочки. И, конечно, речь не о распространенном извращении, а о любви родственной — отца и дочери.

Неудавшийся музыкант (Владимир Машков) приезжает в Америку, чтобы вернуть на родину свою дочь (Элисон Уитбек), увезенную матерью (Мария Шукшина) в тайне от отца. Девочка настолько любит и так хорошо помнит папу (забыв при этом русский язык), что, не задумываясь, убегает из дому и пускается с вновь обретенным отцом в далекое и опасное путешествие к югу, дабы из Мексики отправиться на родину, в Россию, «к бабушке».

Интересно, что «Американская дочь», пожалуй, первое в отечественной практике кино, где уже на уровне сценария решена проблема перевода. Картина ненавязчиво двуязычна, вернее, биязычна. Примитивный английский, присущий фильмам действия (в Америке на нем не очень-то поговоришь), и такой же русский создают вполне достаточный вокабуляр для понимания несложных смыслов картины по ту и по эту сторону океана.

«Американская дочь» биязычна не только вербально, но и пластически. Шахназаров активно использует расхожие клише road movie. Правда, мотив «большого американского бегства в Мексику» остается лишь мотивом, не опускаясь до модных нынче «ссылок». Но именно использование популярных мотивов — а не постмодернистские цитатные игры — наиболее близко К.Шахназарову и А.Бородянскому. Практически для всех их совместных лент можно отыскать синоним в классическом кино. Как «Мы из джаза» смахивает на парафраз «Веселых ребят», «Зимний вечер в Гаграх» напоминает интонации фильма «Весь этот джаз» Б.Фосса, «Город Зеро» использует мотивы «Сталкера» и «Жертвоприношения», так и «Американская дочь» пользуется готовыми формами: от «Бумажной луны» до «Тельмы и Луизы». Уверен, происходит это неумышленно. Просто иногда знаменитому творческому тандему не хватает самобытности. Да и зачем она — все давно придумано. Похоже, именно в этом авторском убеждении кроются корни ощущения, не покидающего зрителя: «Где-то я все это уже видел» — и как папа с дочкой в ковбойских нарядах голосуют на дороге, и как обыватели в маленьких придорожных городках узнают беглецов по портретам в газетах, и как симпатичная дочка обводит полицейских вокруг пальца, спасая отца, и т.д. и т.п.

Герои фильма ведут борьбу за традиционные семейные ценности. При этом, как требуют законы жанра, — «плеванто на законо». Герой Машкова (вполне экспортный образ «рашендеревяшен») попадает в тюрьму, затем следует не слишком удачный побег. Из-за болезни дочки папа вынужден сдаться властям. Суд, американская тюрьма, похожая на наш спортивный лагерь, и совершенно невозможный финал: в зоне приземляется вертолет, которым управляет малолетняя дочка, и девочка забирает папу в Россию, «к бабушке» — именно в таких эпизодах лучше всего видно, какими создатели фильма представляют себе законы и рамки жанра. Эту, иногда невыносимую, легкость бытия шахназаровских персонажей можно, конечно, объяснить драматургической неряшливостью («слишком тонко для цирка»), которая, очевидно, по мнению авторов, вполне допустима в подобного рода фильмах. Однако, не утруждая себя тщательным прописыванием сценария («актер вытащит»), авторы, похоже, и к жанру относятся снисходительно: сказка, мол. Забывая о том, что главная задача любого коммерческого кино — заставить зрителя провалиться в заэкранный мир, который реальнее настоящего. Впрочем, наш зритель привык к снисходительному отношению отечественного кинематографа и сам, в свою очередь, относится к нашему кино соответственно.

Но все же, видимо, устав от борьбы с повышенными кинематографическими требованиями бытовой достоверности, житейской логики и психологической убедительности, режиссеры наши двинулись на ТВ: Карен Шахназаров снимает собственную программу «XX век», Иван Дыховичный сделал новогоднее шоу, Денис Евстигнеев — социальную рекламу для ОРТ, Василий Пичул — программу «Куклы». Что ж, телевидение не столь требовательно и многое прощает. Даже «электрические самовары».

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

ЧИКАГО СЛЕЗАМ ВЕРИТ,

И ВСЕ БУДЕТ О'КЕЙ

«ПОКА ТЫ СПАЛ»
(WHILE YOU WERE SLEEPING)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Дэниел Д.Салливен, Фредерик Липоу.
РЕЖИССЕР Джон Тертелтауб.
ОПЕРАТОР Федон Папамичел.
ХУДОЖНИК Каррет Стовер.
АКТЕРЫ Сандра Баллок, Билл Пуллмен, Питер Галлахер и другие.

Производство: Hollywood Pictures.
США.
1995.

Я обожаю американские фильмы, они такие честные, такие чистые, они — великолепны... Мне нравится, что эти фильмы — совершенно ни о чем, потому они и получаются такими хорошими.

Энди Уорхол

Давно не приходилось смотреть столь заурядного по своей художественной фактуре фильма. Не то что плохого, и нельзя сказать, чтобы пошлого или противного. Вот по поводу «Все будет хорошо» Д.Астрахана правомерно заявить, что это — выдающаяся, эпатирующая своим нахальством пошлость. Фильм же с умиротворяющим названием «Пока ты спал» американского режиссера с непроизносимой фамилией Тертелтауб — торжество безликой посредственности.

Как ни странно, именно этим фильм интересен. И в отказе от всякого подобия броскости и фантазии видится даже своеобразный вызов.

Начнем с того, что действие картины происходит не в фантасмагоричном Нью-Йорке, не в солнечной Калифорнии или хотя бы Флориде, а в скучном — с тех пор как ушли в область мифа Аль Капоне и прочие великие гангстеры — банковском Чикаго. В нем есть декоративный, сверкающий неоном центр с величественными небоскребами (влюбленные из фильма будут прогуливаться на этом фоне), но больше там решительно ничего примечательного нет. Поэтому радость от того, что «я шагаю по Чикаго», наверное, больше знакома нашим бывшим соотечественникам и прочим эмигрантам, чем коренным жителям города, к которым, судя по всему, принадлежат герои фильма.

Они — не просто коренные, они — типичные и усредненные во всех отношениях. Люси — симпатичная одинокая девушка, небрежно одетая и причесанная, слегка комичная, особенно когда облачается в длинное черное пальто, оставшееся ей в наследство от отца. Она продает жетоны в метрополитене, ест дешевую fast food, снимает скромную квартирку и вынуждена терпеть ухаживания непрезентабельного толстяка — сына домовладельца. Люси — бедная, но гордая. Она не унывает; как сама она говорит о себе, у нее есть: 1) кошка, 2) телевизор с дистанционным управлением. Но главное — у Люси есть мечта, и даже не одна, а две: 1) поехать во Флоренцию, 2) привлечь внимание молодого красавца, ежедневно бросающего ей в окошко монетку в обмен на жетон.

Не вполне понятно, правда, почему столь респектабельный господин не пользуется своей роскошной машиной, которая в дальнейшем будет фигурировать в разговорах его близких. Зато эта диспозиция помогает развернуться сюжету: в один прекрасный день незнакомец, подвергшийся на перроне атаке грабителей, падает на рельсы и надолго теряет сознание — настолько надолго, что приходит в себя чуть ли не к концу фильма. За это время не только гордая, но и смелая Люси успеет спасти его от надвигающегося поезда, переправить в больницу и предстать перед когортой родственников Питера Кэлахена (так зовут незнакомца) в качестве его невесты. По чистой, заметим, случайности: честной Люси и в голову не пришло бы обманывать дружное семейство.

Если Люси олицетворяет класс вполне приличных людей, волею судьбы пребывающих внизу социальной лестницы, то семейство Кэлахенов прочно расположилось на ее середине. В состав семейства входят: папа Окс, мама Мидж, младшая сестра Мэри и бабушка с бантом в аккуратной седой прическе, похожая на старенькую Мэри Пикфорд. Примыкает к семейству крестный Питера — пожилой усатый вдовец Сол. Глава семьи имеет свой бизнес — торгует подержанной мебелью, скупаемой за бесценок после чьих-нибудь похорон.

Семья живет в большом доме — все, кроме Питера, который выбился из «середняков» в люди, стал преуспевающим адвокатом, имеет даже квартиру в Париже на Елисейских полях. Однако в данный момент Питер находится в коме, а его мнимая невеста обнаруживает среди новых родственников еще одного — Джека, родного брата Питера. В то время как остальные Кэлахены на ура принимают Люси в свой круг и тихо радуются за Питера, Джек проявляет подозрительность, и неспроста: мало того что о Люси никто раньше слыхом не слыхивал, к тому же эта простушка никак не корреспондирует с образом невесты карьерного юриста. И Джек устраивает Люси форменный экзамен.

Этот поворот сюжета — наиболее любопытный в фильме, ибо попутно он дает отчетливое представление о ценностных ориентирах еще недавно «мидл», а теперь уже без пяти минут «хай»-класса (зубные коронки Питера стоят каждая по 600 долларов). Так вот: проницательная Люси без запинки отвечает на вопросы Джека о вкусах Питера. Любимое мороженое? Ну, конечно, «Баскин Робинс». Любимая бейсбольная команда? Разумеется, «Чикаго булз». И так далее: все тот же нехитрый реестр предпочтений среднего американца.

Другой эпизод фильма, показательный с точки зрения социальной психологии, разыгрывается за рождественским обедом в доме Кэлахенов. Чувствуется, что уже в сотый раз эти лю-

ди судачат по поводу артистических знаменитостей: был ли Джон Уэйн высоким, а Чизо Ромеро — испанцем; упоминают Дастина Хофмана; спорят, кто из музыкантов лучше играл — Бенни Гудмен или Гай Ломбардо. Обычный уровень досужих обывательских разговоров: так у нас болтают о Пугачевой с Киркоровым, как о близких знакомцах.

Однако главный показатель того, что фильм «Пока ты спал» идеально совпадает со срезом мещанского сознания, заключен в самой жанровой структуре этой картины. Перед нами не просто очередной вариант сказки о Золушке, но вариант, тщательно адаптированный к реальности. Ведь всем известно, что в жизни добродетель не получает по заслугам, а если и получает, то в метафизическом и моральном смысле. Что-то не видно вокруг честных и скромных тружениц, награжденных в итоге мужем-миллионером и виллой с бассейном. А именно эти ценности — после краха коммунистической мифологии — рассматриваются в качестве единственной достойной награды за хорошее поведение.

В фильме «Все будет хорошо» награждается (той же виллой в Калифорнии плюс принцем — Нобелевским лауреатом) не скромная добродетель, а напористая хитроватая девка. Что — единственное в этом фильме — соответствует правде жизни, хотя бы частично. В свое время «Москва слезам не верит» предлагала подкорректировать реальность сказочным романтизмом; с другой стороны — героиня «Москвы...», девчонка из общежития, польстившись поначалу на молодого столичного щеголя, в итоге обретала свое женское счастье с рабочим Гошей.

«Пока ты спал» приводит мечту и реальность в окончательный баланс. Люси, влюбленная в роскошного Питера, очень скоро начинает тянуться к его менее удачливому брату Джеку. И предпочитает последнего даже тогда, когда Питер наконец проснулся и повел было девушку под венец. Таким образом, Золушка, уже имея возможность заполучить «принца», своим душевным инстинктом выбирает все-таки более подходящего ей по статусу партнера.

Джек, конечно, не имеет квартиры на Елисейских полях. Но зато у него золотые руки. Единственное, что мешало ему достичь успеха, — это зависимость от отцовского бизнеса, в котором он, любящий сын, играл роль младшего партнера. Но встреча с Люси так, видимо, вдохновила парня, что он решил заняться тем, к чему у него давно лежала душа, — изготовлением кустарной мебели. Так что Джек, пребывавший в тени отца и брата, к финалу сильно вырастает в глазах зрителей и дарит Люси обручальное кольцо с бриллиантом. Медовый месяц они, конечно, проведут во Флоренции, которая играет для героев фильма столь же символическую роль, как и для героев Астрахана — Калифорния.

Мало того, все происшедшее благотворно воздействует и на Питера, пробуждая его от спячки в прямом и переносном смысле. Несколько пресыщенный своим успехом, он в чем-то потерял остроту восприятия жизни, запутался в любовных интрижках. Встреча с Люси и его заставляет встрепенуться: он решает начать новую жизнь и дает отставку своей настоящей невесте — стервозной особе по имени Эшли Ливер-Салями.

Вот такая бесподобная история произошла в городе Чикаго.

Как уже было сказано, фильм не блещет художественными достоинствами. Сюжет движется главным образом за счет якобы случайных подглядываний и подслушиваний, приводящих ко всяческим недоразумениям. На обычном голливудском уровне играют актеры. Популярная Сандра Баллок немного похожа на Одри Хэпбёрн и вызывает в памяти ее «золушек» типа Элизы Дулитл. А исполнитель роли Джека Билл Пуллмен стилизует своего героя под молодого Майкла Дугласа.

Несмотря на заявленную стереотипность и ходульность приемов комедии положений, фильм производит впечатление естественности и ненарочитости. То есть как раз обратное тому, какое выносишь из наших киноленты аналогичного жанрового покроя. Дело, видимо, не только в профессиональных качествах американской школы, но и в том, что сама тамошняя реальность органично сопрягается с мечтой и сказкой. Дело в искренней, а не натужной убежденности в том, что маленький человек достоин своего счастья.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

ЗАПАХ

Оперировать в наших условиях понятием «средний класс», а тем более проводить параллели между ним и мещанством — что, по Пруткову, шутить с женщиной: глупо и неприлично. С одной стороны, у нас практически отсутствуют социальные группы, образующие его в цивилизованных обществах, а с другой, это понятие в тамошнем сознании не ассоциируется и при всем чьем бы то ни было желании не может ассоциироваться с обывательством, пошлостью, мелкобуржуазной ограниченностью, частнособственническими предрассудками и другими тому подобными хлесткими характеристиками: частью они там отсутствуют в языке и оттого неупотребимы, частью непредосудительны, а главное — вся когорта борцов с ними состоит из представителей этого самого среднего класса. Чтобы избежать неловкости, free lance (свободные профессии), включающие основную массу левых, сражаются не с мелкобуржуазностью, а с буржуазностью (крупнобуржуазностью), то есть с более богатыми, чем они сами.

Большинству же населения Европы и Америки, независимо от положения на шкале доходов, подавай пошлость — и все тут: пошлый быт, пошлую рекламу, пошлый смех и пошлую слезу. И оно в своем праве, поскольку состоит из людей, искренне считающих себя свободными гражданами свободной страны, в том числе свободными и в культурных запросах и предпочтениях. И подают. Искусство исправно выдает на гора кич на потребу большинства или салон для «ценителей» и «эстетов». Что же касается так называемого актуального, современного искусства, то оно в основном торгует не пошлостью, а противостоянием ей. Ничто не может разрушить это идиллическое согласие между пошлостью и борцами с ней, отнюдь не заинтересованными в своей победе: как бы ни раскачивали ситуацию постмодернизм в союзе с мультикультурализмом, политкорректностью и кризисом христианских ценностей, все ограничивается маятниковыми колебаниями. Вот тут мы и цепляемся за тему. Если средний класс — понятие чисто статистическое и содержательно ненаполненное, своего рода среднее арифметическое между взаимообусловленными крайностями, то разговор о норме как месте обитания здравого смысла и добротного быта, о низкой середке, над которой мается маятник, представляется вполне актуальным. В нашем случае это разговор о ее отсутствии.

Худосочность нашего среднего класса, состоящего из высокооплачиваемых работников по найму, представителей мелкого и среднего бизнеса и свободных профессий, лишь следствие. И причина не столько в отсутствии «законодательной базы», сколько в фатальном и тотальном отсутствии нормы в сознании людей. Может быть, от того, что в нас живет представление о высокой норме? В результате она пытается обитать на некоем покатом и продуваемом месте, всех и вся оттуда сносит и скатывает, а если кто и зацепится — за фалды норовит стащить. Это если разуметь под нормой территорию обитания здравого смысла. Ну а социально-исторический статус нормы как устоявшегося бытования, регулярного добросовестного труда за соответствующее вознаграждение, как естественной погруженности в низкие материи, напротив, чрезвычайно низок: «не наше дело горшки лепить, а наше дело горшки колотить», «с трудов праведных не наживешь палат каменных» и т.д. и т.п.

То самое «наживайся!», что у всяких там протестантов-кальвинистов значит добросовестно трудись, у нас значит грабь, пользуйся моментом, хватай что плохо лежит или, выражаясь языком научного

коммунизма, экспроприируй экспроприаторов. У них растущее благосостояние соседа — стимул к наращиванию собственных усилий, у нас предмет черной зависти и законный повод пустить ему красного петуха — а чего он? Это банальности и общие места, но без них не понять, например, отчего у нас такой криминальный бизнес. В жизни, где уже давно сознание определяет бытие, а не наоборот, он не в последнюю очередь такой оттого, что никто и не мыслит его иным.

Что до генезиса, отметим момент выхода на культурную сцену, что-то начиная с Белинского, а позднее — Герцена, фигуры властителя дум, внехрамового духовного пастыря. Аккумулированная такого рода фигурами духовность — коктейль религиозных и артистических представлений и амбиций — начала долбить по пошлости, смрадности дольнего мира и мирской суете, в общем, по невоспаренности, попутно соорудив для этих целей катапульту искусства больших идей. Те же властители выступили проводниками западнических затей — коммунистической утопии, а затем марксовой теории. Эти затеи сосредоточились на выедании приватности, частнособственнических предрассудков, идеи личного и семейного благополучия и уюта, то есть на всем, что мешало устройству большой коммуналки, где никто, кроме некоего общества, ничем не может владеть. Можно, конечно, поговорить о конкретных авторах, повенчавших в своих текстах духовность с коммунальностью, или о русской соборности, ставшей благоприятной почвой для взращения семян этого диковинного гибрида, но так можно уйти очень далеко. Отметим лишь, что духовность, похоже, вовсе и не от души, а от духов — не только этимологически (гипотеза Л.Рубинштейна), но и по тому, как она обживает реальный мир, превращая его в призрачное царство с крепкими идолами на каждом шагу, где в ожидании луча света все ходят в темноте, в шишках, синяках и кровоподтеках.

Да, было в России кое-какое мещанство, средоточие обывательства, пошлости, накопительства и других пороков: подушки сердечком, ленты, кружева, вышивки крестиком и прочая гадость, но его с двух сторон доблестно отдолбили и сожрали. И по сей день середка наша остается основательно выеденной духовностью и коммунальностью. Ни по-настоящему низкой материи, ни подлинных частнособственнических предрассудков, ни истинной пошлости — так, одни суррогаты, совершенно не в чем погрязнуть.

При этом нельзя сказать, что пошлость и другие родимые пятна были выведены окончательно: перед тем как исчезнуть, они успели запачкать победителей — уж слишком размашисто ударяли борцы с пошлостью по смрадной куче. Даже трогательная русская интеллигенция, трагически павшая жертвой собственной победы и унесшая Россию на подошвах своих сапог, оказалась, тем не менее, слегка заляпанной. «Мир этот только тень, спутник подлинного существования, в которое ни продавцы, ни покупатели в глубине души не верят», — так оценивает общество потребления признанный борец с пошлостью гениальный Набоков. Любопытный парадокс: пошлыми в понимании Набокова оказываются не только мелкобуржуазное общество потребления, но и русская революция, «потому что она повторила пошлый исторический опыт обмана и насилия, потому что она изменила демократической мечте...».

Ну а если бы революция не изменила демократической мечте, а воплотила ее? Набоков и тогда едва ли был бы доволен. Живя в мире воплощенной демократической мечты, он обрушивается на «густую» пошлость рекламы, исходящей «не из ложного достоинства того или иного предмета, а из предположения, что наивысшее счастье может быть куплено и что такая покупка облагораживает покупателя». Как будто реальная демократия не есть реальная власть реального народа и как будто

ФИАЛОК

пресловутый вещизм не есть естественное победительное воплощение этой власти и этой свободы! Как будто ординарный человек может добровольно жить в постоянной уязвленности своей отторгнутостью от «подлинного существования» и «наивысшего счастья»! А если, по мнению Набокова, «мещанин» должен знать свое место, то какая же это демократия? И если «демократическая мечта» не имеет ничего общего с демократией, то, по-моему, Набоков оказывается в плену того самого пошлого исторического обмана, на который сам и указывает. Где-то здесь происходит конвергенция духовности и пошлости, или, точнее, пошлость начинает прорастать непосредственно из духовности.

Что уж говорить о советской интеллигенции, ставшей по совместительству, за неимением других носителей, средоточием одновременно духовности нового социума и его мещанско-обывательских представлений. Сложилась парадоксальная ситуация, при которой самосознание и социальный статус человека оказались связаны по большей части не с достатком и отношением к собственности (тут все были на равных нулях), а с образованностью: более образованные слои постепенно сформировали прослойку интеллигенции, которая в быту вела себя вполне обывательски, а менее образованные — пролетарии всех мастей, от плотников с политурой до колхозников с самогоном, — люмпенизировались, при этом парадоксальным образом усвоив поведенческие стереотипы артистически-богемного толка. Склонный ко всевозможным «художествам», наш люмпен-пролетарий, которому по-прежнему нечего было терять, но и приобретать уже было нечего, все более охотно обживал пространство красной мифологемы, бывшей отчасти сродни навязчивым видениям его белой горячки, а по жизни вовсю предавался страстям роковым и полным гибелям всерьез. Но он — чистое порождение системы, а с детей что взять? По теме нам ближе разговор о генерирующей сознательной субстанции, каковой всегда считала себя здешняя интеллигенция. У нее неизбывная духовность легко сочеталась с приспособленчеством — единственно доступной формой обывания. Все живое вымерло, выехало, выродилось или село, а интеллигенция, особливо творческая, цвела пышным цветом, что говорит то ли о ее незаурядных способностях к выживанию в экстремальных условиях, то ли о противоестественной природе, позволившей ей расплодиться в антимире и премиленько обитать среди химер, порожденных по большей части собственным воображением.

Можно, конечно, назвать советскую интеллигенцию нашим средним классом, но разве что в том смысле, в каком у нас были собственная гордость, моральный кодекс, честь и совесть и т.п. Имелась и у нас чисто обывательская пошлость — слоники на полочке, торшер с треугольным столиком на раскоряченных ножках, тюлевые занавески да КВН с праздничным «Огоньком», но остальное — пир духа, вернее, духов, как бы симулякров наоборот (постмодернизм — пространство разуплотненной реальности, а мы жили в пространстве оплотненного миража).

Главное социальное достижение страны советов — отсутствие у ее обитателей заботы о завтрашнем дне — тоже свидетельство победы духовного, поскольку подразумевает прежде всего забвение сегодняшних материй, никчемность мирской суеты, потерю ощущения времени. У них время — деньги, у нас ни времени, ни денег. Пространство победившего среднего класса — это практический орднунг при энтропии идеологии, а у нас, напротив, идеологическому орднунгу соответствовала практическая энтропия.

Кабаков сделал много инсталляций на тему советской безбытности, иногда утрированно мрачных на потребу западного обывателя. А лучшую инсталляцию на эту тему создала сама жизнь и выставила ее в бесчисленном количестве версий по всей стране от края и до края: это лестница хрущевки, где росписи и контррельефы на стенах гармонично дополняются ароматом испражнений и звуковым аккомпанементом мусоропровода. Если добавить сюда и его запах, когда открываешь скрипящую заслонку, осязательные ощущения при этом, а также шум сливных бачков и вопли, доносящиеся из квартир, выходит образцовый объект, шибающий по всем чувствам сразу и берущий за душу со страшной силой. Вот чистое воплощение безбытности, за которую так боролись духовность с коммунальностью. И если непреодолимый запах фиалок в туалете — образ убийственной пошлости общества потребления, то запах фекалий и урины по всей стране, не только на лестницах, в подъездах и лифтах, но и в подземных переходах, разоренных церквах и отреставрированных объектах туризма — образ безбрежной духовности и неизбывного хамства общества идей.

У духовности и хамства гораздо больше общего, чем принято считать. Они дружно презирают и третируют норму, грошовый обывательский уют, стремятся преодолеть и нарушить вялое течение серенькой жизни. Как показывает опыт, они в состоянии сожрать ординарность и заполнить собой освободившееся место. При этом невооруженным глазом видно, что в процессе потребления нормы хамство нарастает опережающими духовность темпами. Возникает подозрение, что хамство еще и продукт переработки обывательства духовностью, ее, так сказать, эвфемистические фекалии. Та-

кого рода процессы в дореволюционной России шли исподволь, а в пореволюционной — лавинообразно. Характерным представляется феномен здешней художественной богемы — ерш из высокой духовности и хамства обыкновенного практически без всяких примесей. Интересно отметить, что флер богемности, избранности присутствует в самосознании практически всех слоев общества и профессиональных корпораций. Так, преподаватель физкультуры в моей школе, показывая, как прыгать через козла, презрительно утверждал, что у обывателя ни черта не получится из-за недостаточной физической культуры. То есть рожденный ползать летать через козла не может.

У нас всегда было принято противопоставлять творца, героя, мечтателя, революционера — в общем, фигуру, способную летать, — мещанину, не способному оторваться от земли, но оторванному от родников культуры и духа. Иными словами, в глазах советских людей мир по-прежнему, по-горьковски, делился на избранных и обывателей. Произошла характерная для антимира подмена — обывательство стало ассоциироваться не со стриженными газонами и бюргерами в клетчатых гольфах или, на языке родных осин, с чаепитием в Мытищах, а со своим антиподом — хамством. Вот почему имярека, несмотря на пребывание в мире хамства, не покидало ощущение, что все кругом обыватели, потому как им «не хватает культурки». В действительности чего-чего, а культурки-то (читай — «высокой духовности») вполне хватало, потому что если отказывали в ней другим, то себе — никогда (так в лагерях каждый считал других заслуженно сидящими, а себя — нет). Хамства, конечно, было еще больше, но оно, как более тяжелая фракция, покрывало низ жизни. Взгляд, устремленный вверх, с низом не знался, а эфир заполняла духовность.

Хочется верить, что сегодня пошел обратный процесс — нарастание обывательства с одновременным убыванием духовности и бытового хамства. Стрелка барометра, пусть робко и неуверенно, встала на «пошлость», и опять доблестная интеллигенция ушла на фронт сражаться с ней. Странно, вроде бы ординарную обывательскую пошлость уже заколдовали словом «кич», повесили бирку, ввели в культурный оборот — кажется, можно успокоиться. Нет, опять бросились расколдовывать. Зачем же нашим рыцарям духовности ломиться в так широко распахнутую дверь, когда иные ипостаси пошлости (не столько мещанской, сколько интеллектуальной), более опасные, актуальные и отвратительные, поселились в нашем обществе и ждут не дождутся своих георгиев-погубителей?

Например, пошлость, растущая непосредственно из духовности, достигшая фантастических высот в постсоветской России. На ней вовсе «рерихнулись» и наша нынешняя власть и ее духовная оппозиция. Алкающая росписей Глазунова новостройка на берегу Москва-реки вкупе с Поклонной горой будут вечными памятниками этой духовной пошлости. Все это не столько гадко само по себе, сколько вызывает опасения — как бы духовная пошлость под маской религиозности не превратилась в государственную идеологию. Отсюда до беды рукой подать — поменять коммунальность обратно на соборность (что отчасти уже происходит) и снова шагом марш.

Еще одна разновидность интеллектуальной пошлости — подмеченное Набоковым самодовольство ложных общих мест и культурное жеманство. Аналогами заявлений левой западной интеллигенции типа «Америка ничем не лучше, чем Россия» и «Мы все разделяем вину Германии» у нас будут: «Интеллигенция всегда должна быть в оппозиции власти»; «Все они одним миром мазаны» и т.п. Из этих заявлений следует лишь одно: если единственная доступная интеллигенции позиция — быть в оппозиции, то для блага Родины (поверим в искренность ее намерений) ей лучше не быть вообще. Застрелиться, как благородному банкроту, и не мучить больше ни себя, ни других.

И, наконец, как не быть пошлости, происходящей из трагикомической неадекватности нашего самосознания, если для нескольких поколений наиболее полным выражением заботы о своем было воровство общественного, а заботы об общественном — писание доносов? Сегодня в плену пошлости оказались и нувориши, ностальгирующие по духовным ценностям отцов, золотому советскому веку, и простой постсоветский человек, запасающий продукты длительного хранения на случай возвращения коммунистов, а после идущий голосовать за них, и самые продвинутые художники, косящие то под фашистов, то под коммунистов.

Монетой, орел и решка которой — тотальное хамство и всепроникающая духовность, Россия уже раз заплатила и, похоже, опять готова платить за победу над обывателем. А в ситуации такой победы, откуда бы она ни пришла и к каким бы конкретным результатам ни привела, мы обречены жить в пространстве, искаженном непониманием того, что свободные люди свободны быть вещистами и обывателями, свободны быть ординарными пошляками, если это единственно доступная им форма выражения внутренней свободы. Это такое же их естественное право, как наше право презирать их за это. Но при этом не стоит забывать, что́ является альтернативой презренному мещанству. Либо сортиры будут пахнуть фиалками, либо фиалки сортиром. Так уж устроен мир. Пошло.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ РОЖДЕНИЕ НАЦИИ

Блок из десяти социальных реклам, снятых режиссером Денисом Евстигнеевым и оператором Сергеем Козловым по сценариям Павла Луцика, начали показывать по Общественному Российскому телевидению в самый разгар предвыборной кампании. Судя по всему, благородный замысел ОРТ заключался в том, чтобы в момент яростной схватки узкогрупповых партийных интересов предъявить зрителям тот единый знаменатель «общечеловеческих ценностей», который должен обеспечить стабильность и процветание страны независимо от исхода политической борьбы. Представленная на наш суд попытка растворить социальные противоречия и конфликты в сладкой водичке добрых чувств и благих намерений тем более интересна, что потерпела полный провал — не в плане профессионализма, а с точки зрения, так сказать, социального строительства.

Начнем с того, что не была учтена парадоксальная специфика российской ситуации. Яростная партийная борьба если и велась, то, во всяком случае, не в рамках телеэфира: так и не прижившийся у нас жанр теледебатов за редким исключением сводился к взаимным реверансам, а рекламные ролики враждующих политических сил были практически неотличимы друг от друга, что вселяло надежду на скорое заключение вечного политического мира. На фоне этой идиллии появление на ОРТ социальной рекламы, задуманное как жест примирения и единения, было, вопреки намерениям авторов и заказчиков, воспринято как идеологическая диверсия конкретной политической силы (речь идет, разумеется, о блоке «Наш дом — Россия»), незаконно растратившей государственные средства на свою предвыборную кампанию. Как же могло получиться, что и рядовые зрители, и политики, и даже специалисты по рекламе (последние не преминули отметить «новаторский прием»: название блока не упоминается открыто, а как бы само возникает в сознании в форме «художественного образа») увидели в незатейливых историях из жизни космонавтов, комбайнеров и работниц железнодорожного ведомства замаскированную пропаганду узкопартийных интересов и идеалов далеко не самого популярного политического движения? Почему не состоялось второе рождение нации, сплоченной вокруг вечных ценностей, с такой наглядностью запечатленных на пленке «Кодак»? Очевидно, дело здесь не только в том, что один из актеров по совместительству оказался вторым человеком в НДР, но и в самом

характере ценностей, предложенных в качестве национального идеала.

В тех образчиках европейской и американской социальной рекламы, которые мне довелось видеть, проповедуемая система ценностей излагалась в форме регулятивно ограничительных правил-рекомендаций. Национальный идеал если и присутствовал, то в негативной форме: с помощью социальной рекламы общество сообщало своим членам не *какими* они должны быть и *к чему* стремиться, а *что́* им не следует делать: не курить, не употреблять наркотики, не нарушать закон, не загрязнять окружающую среду. Вершиной позитивно-созидательного мышления западной цивилизации являлся призыв пользоваться презервативами, но и в нем нетрудно усмотреть специфически ограничительный смысл. В случае же с социальной рекламой ОРТ мы имеем дело с противоположным подходом. Эти ролики не предостерегают и не отговаривают. О нет, напротив: они стремятся — и если воспользоваться выражением известного психотерапевта — задать положительную установку: «Верь в себя», «Все у нас получится», «Мы вас любим»... Нетрудно заметить, что даже привычная троица Вера–Надежда–Любовь показалась авторам недостаточно позитивной: вторую из сестер пришлось спешным порядком заменить на Уверенность. К чему сомнения? Сказано уберем — значит уберем.

Само собой разумеется, одной Верой–Уверенностью–Любовью сыт не будешь. Система ценностей возрожденной нации не может обойтись без Труда — основного приоритета среднего класса, который, как известно, и является гарантом стабильности в обществе. Тема труда действительно так или иначе присутствует по крайней мере в половине роликов, но нелегко отделаться от ощущения, что труд для авторов не главное. Куда важнее тот характерный оттенок «душевности», который один только и может преобразить рутинную, опостылевшую, а иногда и просто непосильную работу в праздник. Авторам важен не результат труда и даже не сам процесс, а те моменты случайности, нецелесообразности, нелогичности, которые нарушают механическую последовательность рабочих операций или, во всяком случае, не приносят никакой практической пользы: комбайнер в разгар страды отправляется ловить зайца, космонавты играют «в города», солдат, вопреки уставу, машет на посту рукой матери, водитель объявляет остановки, хотя салон троллейбуса абсолютно пуст... Между тем именно от этих «случайностей» непостижимым образом и зависит успешное завершение труда: глядишь, не попадись комбайнеру заяц, и не убрали бы урожай до дождя.

Казалось бы, терпеливый, упорный труд должен так или иначе вознаграждаться, приносить свои плоды — именно эта доходчивая мысль обратила бы на себя внимание авторов, если бы они всерьез были озабочены утверждением конкретных позитивных ценностей в общественном сознании, пусть даже и с помощью примитивных агиток. Как бы не так, авторы хотят делать «большое кино», вместить в один ролик «целый фильм» (это все равно что пытаться вместить роман в анекдот), и потому подобные низменные истины им неинтересны. В их понимании труд без «душевности» — дурная бесконечность тщетных усилий: «Пройдет еще двадцать лет, и будет такой же концерт — и все будет, как всегда». Вырваться из этого замкнутого круга поможет только некий непредсказуемый и нелогичный рывок, эксцесс, взрыв, произошедший вопреки всем правилам, ограничениям и законам природы. «Надо просто верить» — «sola fide», — повторяют авторы вслед за Лютером.

Как и в прежние годы, под массой социальных ценностей поставляются ценности идеологические. Беспримесная эманация гордого духа россиян, не стес-

ненного никакими рамками, безбрежная и безграничная «положительная установка», которая ищет опоры лишь в самой себе, ничем не обусловленная благодать чистых помыслов и добрых намерений изливаются на нас с экрана. Неудивительно, что социальные ролики ОРТ были приняты за политическую рекламу НДР — ведь позитивный идеал без берегов, запретов и ограничений как нельзя более близок абстрактной «положительной установке» «партии власти». Именно абстрактной, так как нет ничего более неконкретного, чем лозунг конкретных дел. В обществе, в котором практически не работают никакие сдерживающие, ограничительные, регулятивные механизмы (общественное мнение, правосудие, парламентская демократия и т.д.), «конкретным делом» может оказаться буквально все что угодно — вплоть до убийства мирных жителей. «Мы делаем то, что делать должны, и делаем это сейчас». Обратите внимание: почти одни глаголы и местоимения — ни одного существительного.

Неисповедимыми путями среди десяти социальных роликов оказался один-единственный, имеющий ярко выраженный ограничительный смысл и тем самым приближающийся к бесхитростным западным образцам на тему «не пей, не кури и не трахайся с кем попало». История студента-медика и белой мыши по кличке Склифосовский с заключительным лозунгом «Ставьте перед собой реальные цели» не только возвышается над свинцовым морем тотальной позитивности благодаря ненавязчивому юмору и органичной игре молодых актеров (слава Богу, хоть тут обошлось без всенародных символов), но и прямо противоречит всем прочим роликам «сериала». Действительно, как совместить реальные цели с необходимостью верить в то, что рано или поздно станешь «великой певицей»?

Более того, ролик со Склифосовским не вошел в заключительный предновогодний апофеоз «венка рекламных сонетов», в котором всем сестрам было роздано по серьгам (дочка получила зайца, мать дождалась сына из армии и т.д.). Причина ясна: лишь героям этого ролика авторы не обещали туманного «позитивного» будущего и, расщедрившись и ослабив идеологическую бдительность, дали хоть немного пожить в пусть и не таком светлом, но зато настоящем настоящем. Студенту и Склифосовскому не нужно верить в себя, любить весь мир или наслаждаться красотами родного города, им не нужно ждать награды в той загадочной и неразличимой дали, где «все у нас получится», — они уже слопали картошку с тушенкой и кусок сыра. Правда, можно было бы вставить в заключительный ролик троицу студенток, открывших лекарство от СПИДа, вышедших замуж за актера Димочку Харатьяна и уехавших в Лос-Анджелес. Они пришлись бы там как нельзя более кстати.

Намерение авторов социальной рекламы ОРТ похвально — создать «новый завет» позитивных ценностей на благо российского народа. Вот только не стоит забывать, что Ветхий Завет был написан все-таки раньше. Сначала было «не укради» и «не убий» и уже потом — возлюби Бога и ближнего своего. Сначала — запрет, потом — «положительная установка». И пока мы не усвоим совокупность правил, ограничений, запретов и норм, без которых невозможно возникновение нормального гражданского общества, самая распрекрасная и чистосердечная любовь ко всем богам, ближним и дальним, будет с фатальной неизбежностью приводить к кражам и убийствам. Нам пришлось дорого заплатить, чтобы это понять. Так что ставьте перед собой реальные цели, господа.

ГАЛИНА ЧЕРМЕНСКАЯ

ДЕЛАЙ, КАК МЫ!

Живо представляешь себе муки наших мастеров рекламного дела, поставленных перед задачей изготовить ролики к предстоящей избирательной кампании. Чем зацепить внимание зрителя в нынешней политической ситуации, когда число партий и блоков превысило все допустимые нормы, а безусловных фаворитов среди претендентов не просматривается? Какой-такой образ или идея способны в считанные секунды склонить будущего избирателя в пользу этого, а не другого кандидата? И кого, собственно, агитировать — всех скопом? Неустойчивое большинство? Конкретные категории граждан — пенсионеров, колхозников, интеллигентов, молодых? Любителей пива, женщин или справедливости?

Выбирая между образом и идеей, большинство вышеупомянутых мастеров склонились в пользу образа, что было, в общем, вполне логично. Ясно, что в существо программ за короткое рекламное время не вникнешь. Обыгрывать же конечную цель своей партии тоже смысла не имело, поскольку цель, естественно, была на всех одна — грядущее процветание и благополучие страны в целом и отдельных ее граждан в частности.

Впрочем, одна, по-своему знаменательная, попытка сделать ставку на идею все же была предпринята — в рекламном «сериале» блока Ивана Рыбкина, где в диалоге двух парнокопытных доходчиво объяснялась суть таких понятий, как справедливость, порядок и мир. Горестные сентенции обиженного быка Вани поразительно напоминали пассажи из «Родной речи», с которых когда-то начиналось идеологическое воспитание советского школьника. Кстати, там тоже не всегда сходились концы с концами, едва авторы от теории переходили к примерам из жизни — совсем как в ролике у Рыбкина, где справедливость воплотилась в образе быка, вкушающего булку с маслом.

Бык-демагог оказался настоящей находкой для остроумцев-журналистов из правых газет. Но ни явные изъяны, ни ядовитая критика эффективности ролика скорее всего не повредили. Более того, он был наверняка успешен, поскольку своей аудитории был адекватен. Ведь не либералам же или интеллигентам проповедовал бык Ваня, а той огромной, надо думать, армии «людей с улицы», «из очереди», в основном старшего поколения, откликающихся на знакомые пропагандистские стереотипы, как боевая лошадь на звук трубы. Это им не досталось теперь булки с маслом, это они мечтают засадить «волков» — новых хозяев жизни — за решетку, это их смутные представления о порядке и справедливости озвучивал грустный бык. Потенциально они, конечно, тяготеют к коммунистическому электорату, но точно прицеленные ролики этого «сериала» вполне могли склонить их симпатии в сторону Рыбкина.

Впрочем, судя по рекламе других партий и объединений, мало кто среди политиков рассчитывал на действенность идеологической обработки. Зато в ход активно пошли стереотипы психологические, общие для разных по-

колений, воспитанные, в частности, советским кинематографом. Поразительно при этом, что рекламщики, работавшие на совершенно разных клиентов, действовали по одному и тому же шаблону. В результате ролики таких, например, политических противников, как Демократический выбор России и КРО, оказались похожими, словно близнецы-братья.

Были взяты одни и те же исходные посылки: в кадре непременно должны присутствовать лидеры собственной персоной, обязательно в движении, шагая в даль светлую неспешной, торжественной поступью, и в ролике обязательно должен быть представлен образ народа, который данные лидеры собираются облагодетельствовать.

В случае с ДВР эти элементы сложились в такую комбинацию: вначале нам показывали самого Егора Тимуровича, погожим летним днем шествующего по шпалам где-то в чистом поле, а также выступающим с трибуны, затем — толпу, серую, безликую массу, очевидно, еще не сделавшую свой выбор. Наконец, возникала сцена воссоединения Гайдара с народом, где лидер оживленно общался с его, народа, представителями. На этом фоне появлялась эмблема ДВР и звучал призыв: «Сделай разумный выбор».

На уровне замысла оно, может, было и неплохо: изобразить Гайдара — лидера типично интеллигентского, одним из существенных недостатков которого всегда было неумение говорить с «массами» на понятном им языке, — лидером народным. На экране же возникал непредусмотренный и весьма нежелательный эффект, опрокидывающий замысел. Полненький мужчина в элегантном костюме, деревянным шагом, как неумелый актер-любитель, шествующий по шпалам, воспринимался как персонаж комический. Куда и с какой целью он направлялся, можно было только гадать. Понятное дело, что «наш паровоз», который «вперед летит», не годился демократическому лидеру в качестве транспортного средства, но ведь и пешком далеко ли уйдешь? И почему он держит путь в полном одиночестве? Потому ли, что «Гайдар шагает впереди», а неразумные массы за ним не поспевают? Потому ли, что он, опередивший время, не понят и не оценен до поры? Но для политика, желающего победить сегодня, подобные ассоциации убийственны.

В ролике КРО три героя подымались вверх по лестнице, неизвестно куда ведущей — то ли в светлое будущее, то ли к вершинам власти. В верхней части кадра как бы в облачке возникал все тот же пресловутый «образ народа» — очевидно, предмета неусыпных забот лидеров КРО. Вначале камера наблюдала героев со спины, причем замедленная съемка давала ощущение, что восхождение дается им нелегко. Одолев так с десяток ступеней, они по очереди оборачивались, на крупном плане являя взору знакомое лицо генерала Лебедя и малознакомые — Скокова и Глазьева. Натужно улыбаясь, они как бы приглашали избирателя следовать за ними. В другом ролике эта троица таким же плавающим, «рапидным» шагом передвигалась по Красной площади, очевидно, приближаясь к заветной цели — Кремлю.

Коллективный образ «без пяти минут победителей» мог быть убедительным лишь при соблюдении двух условий. Во-первых, если бы Скоков и Глазьев были политиками столь же известными и «рейтинговыми», как Лебедь. Увы, они смотрелись скорее как «рак и щука», тянувшие «лебедя» назад. Во-вторых, если бы предложенная авторами символика прочитывалась однозначно и не допускала иных, иронических истолкований. Впрочем, это второе условие при отсутствии харизматических лидеров в нынешнем политическом раскладе практически невыполнимо, и потому ролики, сделанные «на полном серьезе», обречены на неудачу: их ироническое переосмысление зрителем неизбежно.

Впрочем, большинство рекламщиков решили не подставляться и обойтись без пафоса, справедливо рассудив, что интонация самоиронии для их клиентов будет куда более уместной. Насколько разумней был такой подход, наглядно продемонстрировал «трехсерийный» рекламный ролик «Женщин России», сделанный в лирико-комедийном ключе. В минимальный временно́й отрезок вместился и забавный сюжет с чудесным — и таким типичным — превращением Золушки в элегантную даму, и некая рекламная интрига (первая серия вообще не воспринималась как реклама конкретной партии или объединения), и точно намеченные характеры героев с легко угадываемой биографией, и динамика их взаимоотношений — от раздражения к взаимной симпа-

тии. Добавим к этому обаяние и популярность актеров — Галины Польских и Александра Белявского, — и все слагаемые грамотно сделанного и потому успешного ролика будут налицо. Остается лишь добавить рекламный слоган. Из всех «Женщин России» одной Галине Польских удалось создать привлекательный, запоминающийся рекламный образ. Именно это оказалось не по силам Лаховой, Федуловой и прочим лидерам этого движения, чьи добрые дела назойливо долго и подробно демонстрировались в музыкальном клипе, показанном в бесплатное рекламное время. Дородные тетеньки, с виду явно старого партийного закала, если и могли снискать симпатии, то разве что у своих сверстниц — бывших активисток-общественниц.

Ну ладно бы только в бесплатных «агитках» делалась одна и та же ошибка — они для нас внове, тут пока закон не писан, вот и делали их кто во что горазд. Но и авторы «чистой» рекламы почему-то игнорировали очевидное правило: если «товар» не слишком хорош или достоинства его невозможно представить в лаконичной форме, то средством агитации становятся рекламные персонажи, привлекательные настолько, чтобы массовый зритель охотно идентифицировал себя с ними, а заодно прельстился бы и «товаром».

Возможно, этой цели соответствовали бы герои одного из роликов «Яблока» — деревенская парочка влюбленных на завалинке, — если бы актеры не комиковали чересчур усердно, превращая персонажей из крестьян в лубочных пейзан. Мера условности явно была слишком велика для того, чтобы «простой» — или, если угодно, простодушный зритель мог принять их за «своих». А этот ролик «Яблока» (в отличие от другого, с героем Ньютоном) явно делался с прицелом именно на этого зрителя — именно в нем больше всего был заинтересован блок, которому поддержка интеллигенции и так была обеспечена.

И уж заведомо провальными в этом отношении были ролики ЛДПР с их отталкивающего вида героями-супругами. Вполне возможно, что за этим скрывался некий ну очень тонкий, хитроумный расчет авторов. Ведь в принципе антигерой рекламе не противопоказан — известная серия комедийных роликов «Премьер-СВ» с их нелепым, дураковатым персонажем тому удачный пример. По крайней мере, название рекламируемого товара или фирмы западает в память. Но для политической рекламы это роскошь непозволительная: ей недостаточно, чтобы «товар» лишь запомнили, ей нужно срочно его «продать». А уж люмпенизированному электорату ЛДПР надо было льстить без зазрения совести (как это с успехом делает обычно сам Жириновский) и уж ни в коем случае не усугублять комплекс неполноценности, присущий сознанию люмпена, всегда готового заподозрить, что над ним издеваются.

Между прочим, опыт этой предвыборной кампании позволяет сделать еще один, на первый взгляд неожиданный, вывод: фаворитом в рекламе не обязательно оказывается тот, кто был изощренней, но и тот, кто действовал не мудрствуя лукаво. В ночь после выборов «Итоги» привели данные социологического опроса, из которых следовало, что самой эффективной была рекламная кампания «Нашего дома». А ведь «базовый» ролик НДР, который телевидение крутило беспрестанно, был более чем бесхитростным. Нам просто демонстрировали некое «среднестатистическое» семейство, голосующее за этот блок. Спустя пять минут после просмотра уже невозможно было вспомнить ни внешность героев, ни их манеру держаться — настолько стертым был образ. В памяти оставался только жест — рука женщины, бросающая в урну для голосования бюллетень с бело-сине-красными полосами. И это был своего рода сигнал для тех, кого не соблазнили ни рыбкинские коровы, ни шагающий впереди Гайдар, ни крестьяне — любители яблок, ни заспанная тетка в бигуди — поклонница Жириновского. Сигнал на уровне рефлекса: «Делай, как мы!» Долгожданный готовый образец, снимавший саму проблему выбора и связанной с ним ответственности.

Ведь «колеблющееся большинство», не имеющее четких политических симпатий, не столько стремится сделать выбор, сколько выбора избежать. И, соответственно, ждет не столько подсказок и аргументов, сколько точного указания, инструкции. И потому, возможно, самый верный путь к сердцу рядового избирателя постсоветского образца — это облегчить ему непосильную ношу, сделав выбор за него.

ДМИТРИЙ ДИБРОВ:

«ПРОЩЕ, ЛЕГЧЕ, ВЕСЕЛЕЕ»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Катерина Тарханова. Где вы берете деньги на свои передачи?

Дмитрий Дибров. Из тумбочки.

К.Тарханова. А в тумбочку кто кладет?

Д.Дибров. Телевидение.

К.Тарханова. А телевидение где берет?

Д.Дибров. Ума не приложу, это их личное дело. Я лишь честно играю на скрипке, а скрипач нужен при всех социально-экономических формациях.

К.Тарханова. Вы делаете модульное телевидение. А как определить, сложился модуль или не сложился?

Д.Дибров. Не знаю, как это объяснить. Лучше всего по-буддистски. Если есть природа Будды — это хороший модуль, а нет — плохой. А если проще — это когда в кайф. Мы так объясняемся: «Вот кайф, а вот лажа».

К.Тарханова. Что для вас важно в изображении?

Д.Дибров. В телеизображении любой предмет, попавший на экран, может быть в равной степени героем: человек со всей его сложностью и обыкновенная палка, линия, проведенная на компьютере, и треугольник, шумы, эффекты — все это равноправные «герои». Вот если бы мы взяли и обвели человека в кадре красным, это означало бы некоторый божественный акцент. С чего вдруг его выделили из толпы? В этом великое завоевание телевидения. Ведь что такое — создать хоть одну частицу мироздания, равную по значению человеку? Ни много, ни мало — уподобиться Господу.

К.Тарханова. Если бы в ваших руках оказалось не только ТВ-утро, но и день, и вечер, и ночь, как вы стали бы выстраивать программу?

Д.Дибров. Скорее всего, опять же, выбрал бы

модульное телевидение. Разница может быть только в единице измерений модулей: с утра, скажем, по три минуты, вечером — по пятнадцать. Каждый час, ибо жизнь гораздо интереснее любого драматического произведения. Может, только Маркес интересней, чем жизнь. Итак, новости почаще, но только настоящие, типа «Наука лэнд» по «Евро-ньюс».

Когда человек берет новость, у него есть два пути. Либо из всего наснятого сложить положенные полторы минуты плюс стэнд-ап в конце — в начале, можно с адресным планом в начале: «Чикаго» — и дальше голос за кадром: «Только что здесь...» — а в картинке черт-те что, какие-то переходы, люди, собаки — «Только что здесь произошел взрыв здания, подложили бомбу исламские эти», и

только на три секунды «исламских этих» показать, и то лишь в том виде, как удалось снять с местного телеэкрана, а дальше опять поливайло, и под конец: «Наш корреспондент в Чикаго Сергей Пупкин специально для...» Как будто не видно, специально для кого он все это передал. Либо, как в «Наука лэнд», когда программа лишена словесного подсказа. Если б это была корреспонденция с места взрыва, то без всякого комментария, просто с интершумом демонстрировались бы задницы полицейских. Сам взрыв, конечно, снять не удалось бы, это понятно, но то, как выносят трупы, как кричат санитары, расталкивая толпу, как прыгает объектив у бедного корреспондента, которого, разумеется, все толкают, чтобы он не заступал дальше определенной линии, огороженной полицейскими, а он старается туда пройти, и его выталкивают, закрывают объектив, эти крики «Не снимать!» — вот это, возможно, больше сказало бы зрителю, чем гладенько уложенный комментарий. Идея в том, чтобы не сидеть у себя в корпункте и не брать у местного телевидения уже отснятое. Иначе получаем консервы. Если новостей нет, не следует их выдумывать, надо выйти и честно сказать: «Новостей сегодня, в общем-то, нет». Что само по себе хорошая новость. А то нате вам: «Вот как идет приватизация в Оренбургском крае». Ну не новость это, не новость — просто человеку снять нечего, а надо отметиться в гонорарной ведомости, так он ваяет, как идет приватизация в Оренбурге. Причем показывает это в ноябре, а снято в июле, о чем свидетельствуют рубашки апаш на местном агрономе и его начальнике.

Моя мечта — создать чтото детское, но не в смысле «А сейчас выйдет дядя Петя или тетя Маша и расскажет про этого человека все хорошее, что можно», то есть как он выпил из лужи и стал козликом, а потом его сестрица три года мучилась — спасала. Помню себя, смотрел «Кабачок «13 стульев», мало что понимал, но так мне это нравилось... А вот еще в наших детских передачах косяком лисы, коровы ходят. Да я корову, городской ребенок, в жизни не видел, а про лису подозревал, что это зверь, который в книжках нарисован. И каково же было разочарование, когда меня повели в зоопарк и показали жуткое, облезлое, серое животное — это и есть лиса. «Это и есть лиса?» Так что хватит. Надо делать программу, где будет Мальчиш-плохиш, вот как Карлсон. Ему пятьдесят лет, он бомж, без определенных занятий, явно болен педофилией, хам, лжец, подлый, а его любят. Или вот еще: Винни Пух. Кто-нибудь помнит что-нибудь доброе об ослике, который начитан и гостеприимен, или о Пятачке, который готов на компромисс, способен поддержать беседу и разделить тим-спирит, а? Вам же интересен этот жуткий Винни Пух, готовый всех продать за банку меда! И это наш стиль. Так вот, пришел к нам парень, но, боюсь, его ждет неудача, ибо само я уже пробовал, ничего не выходит: он хочет, чтобы дети пародировали взрослых, но где он найдет Ширли Темпл номер два, ее же сейчас нет в природе! Посмотрите, что творится на Радио-101, когда берут детей, которые говорят: «У меня есть шишка, погремушка, а рекламный телефон Радио-101 такой-то».

К.Тарханова. Как вы представляете себе вашего обычного зрителя, мирного обывателя?

Д.Дибров. Это надо, наверно, на кафедре человекознания узнавать. Там они, ребята эти, все знают, у них написаны диссертации, специальные планы преподавания этого дела. Профессор — есть такая должность в человечестве.

Кто-то придумывает все, а профессор раскладывает по полочкам. Я не особенно, кстати, оптимистично настроен насчет роли профессоров в современном мире. Обывателя не интересует ничего, кроме него самого. С одной стороны, это и плохо, видите, какой, значит, получается эгоист. А с другой — и хорошо, поскольку единственная более сложная вещь, чем сам человек, — Вселенная. Было время, людей интересовало это, как его, Светлое Будущее. Но я никогда не делаю программу в расчете на достижение каких-то высоких целей. Полагать, что мы добьемся повышения урожая оттого, что сделаем сельскохозяйственную передачу?.. Агрокультура будет улучшена только благодаря целой системе ирригационно-мелиоративных мер. Значит, надо делать без расчета на то, что твой зритель агроном или астроном, а только про него как человека. Сейчас его интересует только он, ну и слава тебе Господи.

Что еще? В современной жизни изменилась манера читать книги. Вот если раньше нам нужно было отдать книгу к утру, так мы ее зачитывали от фронтисписа вплоть до библиографических сведений — кем и когда она была сдана в набор, даже это успевали прочесть к восьми утра. А сейчас книги стоят везде, в переходах, даже в общественных клозетах, и корешки у нас дома те, что раньше были только по обкомовским спискам. Но скажу по себе, вот я мечтал иметь полного Бальзака, так что ж — я его теперь сижу-читаю? Схватил том, хлоп чего-нибудь: «О, какой кайф» — где-нибудь две-три страницы, и все понятно, закрыл, побежал дальше. И газеты перестали публиковать такое отдельное журналистское блюдо, как заголовок. Вот раньше он был в журналистике. Эдак «Степь». Или «Размах». Или «Разлом». Или «Гвардейцы пятилетки». Но такая эпическая шту-

ка подразумевает, что кто-то сидит читает. Вслух. Нынче — другой процесс потребления, поэтому заголовок — обязательно с предикатом: «Тэтчер сказала, что Ельцин...»

Современный обыватель заметно занят вопросами благосостояния, поскольку есть теперь, что купить. Потребление его захлестнуло — ну и слава Богу. При этом он, однако, чувствует — как Эдипов комплекс — некоторый стыд за собственный вещизм, будто вспоминая о тех годах, когда этот вещизм порицался, особенно если говорить о мебели и одежде. Новые люди ходят в мебельные магазины, присматривают себе итальянские кровати с амурами, но притом все же чувствуют некоторую вину. Поэтому когда им показывают достаточно духовную, но ловко выполненную программу, они с удовольствием ее смотрят, а с занудных проповедей на час о важности этой духовности в современной жизни переключаются на «Просто Марию» и «Санта-Барбару», поскольку там все ловче сделано по учету их запросов к форме: быстро, ясно, без дураков, близко к самой сути.

К.Тарханова. Как вы относитесь к тому, что многие теперь живут под непрерывный аккомпанемент ТВ?

Д.Дибров. Это естественно, поскольку телевидение — это медиа, да, да, медиум, средство такое, которое наиболее полно учитывает все наличные

у человека органы чувств. В отличие от театра, где есть единственное, чего нет пока на ТВ, — эффект присутствия, — у нас все же есть возможность не выпиливать лошадь из фанеры, чтобы демонстрировать: «Только что сэр Ричард убил сэра Роберта на рыцарском турнире». Можно показать, как это действительно произошло. Кроме того, телевидение еще дает новую реальность, и это — отличие от кино, которое есть искусство.

Телевидение — это над-искусство, мир. Ведь мы же знаем о существовании этого мира только потому, что видим его, слышим. В кино время спрессовано. Ты приходишь на полтора часа в некое условное пространство под названием «кинотеатр», располагаешься в позе кучера, берешь кока-колу и попкорн и смотришь на простыню, где демонстрируется вроде бы реальность, данная тебе в ощущении, но время ее условно. А телевидение прекращает работу, когда прекращает работу наш двигательный аппарат, и начинает тогда, когда мы просыпаемся, и то, что сегодня оно вообще подменяет реальность, — естественный процесс. Я, наверно, напоминаю того меньшовского героя, который с тем, чтобы задрать юбку даме, приговаривал: «Скоро ничего не будет, будет одно только телевидение». Я тоже так думаю, между прочим: будет одно только телевидение. Другое дело, каким оно будет, черт его разберет, все еще впереди. Как, по-вашему, все эти политики существуют на самом деле? Их нет. Этих добрых, рачительных хозяев, наших защитников и печальников, которые день-деньской о нас пекутся, — нет их, есть обычные люди со своими запросами и потребностями, их жены и служанки, собаки на руках, они работают до шести, некоторые до трех часов дня, а потом приезжают домой и спят, испражняются точно так же, как мы. Это телевидение делает из них таких изумительных богоборцев-воителей-победителей. Кто-нибудь знает, что ван дер Вейден есть на свете? Но все увидят ван дер Вейдена, если удосужатся встать в воскресное утро, сосиску съесть и посмотреть «Прогулки по Эрмитажу». Если бы не было телевидения, этого не узнал бы никто, за исключением двух-трех интеллектуалов, место которых — знаете где? — в Воркутинском ГУЛАГе, уже показали им место. Совет «Да-да-нет-да», вспомнили? Что, кто-нибудь понял что-нибудь в тех рунических надписях, которые были на этих наших бюллетенях в свое время? — Да никто. Если правильно помню, коммуняки придумали всякие злокозненные вопросы: «А не кажется ли тэ-тэ-тэ, не были бы вы любезны?» Но только потому, что кто-то умный, Юлик, по-моему, Гусман, придумал этот прихват — «Да-да-нет-да» — все и пошло, и проголосовали. И дальше можно продолжать до тех пор, пока не останется здесь последняя пара людей. Будет только телевидение, правда.

К.Тарханова. Кто вы по профессии?

Д.Дибров. Журналист. Но на телевидении очень трудно пробиться. Вот уйдут эти начальники, придут другие, но они не в силах изменить главного: тебе не дадут попробовать, пока

ты не докажешь, что можешь, а ты не можешь доказать, пока не дадут попробовать. У меня здесь анархическая организация, хотелось построить рай на земле в одной отдельно взятой телекомпании по заветам Кропоткина — все равно плачут, а что мне делать? Я начинал наравне со всеми. Вот как доказать, чтобы тебе дали камеру, машину с шофером, осветителя — это ж дорогая игрушка, ТВ, — чтобы люди работали на тебя, на идиота, и на твои эти мысли, чтоб тебе дали монтаж, потом эфир — это теперь смотрят 100 миллионов, а было 300 — и чтоб сидели и смотрели на твои эти по́писки козлиные? Поди убеди, здесь ведь все уже видано-перевидано, даром что если послушать всех, кто знает, как надо, так я думаю, как же они сорок лет такую лажу терпят и выпускают? Поразительно, это ж мы должны были такое телевиде-

ние уже иметь! Но ужас в том, что действительно все всё уже видели, и что-то новое придумать безумно сложно, и вот ты ходишь и доказываешь. Помните того капитана с собачкой? Это я фильм «Цирк» цитирую. Мартынов готовится, а ходит бедный этот чувачок и все пытается пролезть: «Хорошая ж собачка». — «Нет, только через мой труп». А когда Мартынов башкой вниз сыграл, тогда и собачка пригодилась. И он, бедный этот дрессировщик, пока героиню искали по всему городу, два часа прекрасно занимал весь цирк. Вот это наша телевизионная доля. Но только ты должен быть твердо уверен, что можешь один держать в напряжении весь цирк, когда будешь демонстрировать свои трюки.

Я иногда просыпаюсь с новой посылкой в башке — о, думаю, вот оно, теперь можно писать сценарий. Включаю там очередной какой-нибудь «Эн-Би-Си», а оно уже там — опять кто-то подслушал сеанс моей ночной связи с космосом. Ладно, думаю, завтра новую пришлют. Просто, так как я продукт эпохи, как бы техноидиот-96, как и многие из моих сверстников, это попадает в резонанс со всеми людьми или какой-то частью всех.

К.Тарханова. Не связана ли такая демонстративная радость жизни с тем, что вся эта ваша жизнь — как бы в стеклянной банке, в аквариуме, где искусственный свет, воздух и прочее?

Д.Дибров. Да, в общем, так, наверно, и есть. Вот как Фаулз это называет — башня из черного дерева. Для меня жизнь вокруг ничем не отличается от картинки в монтаже.

Живя как бы в нередактированном кино, я могу

свидетельствовать: нет там ничего интересного. Ничего хорошего в этом кино нет. Все хорошее сделано не тобой, все только в тебе самом. Радость, доброта, любовь, два-три хороших человека, что ты встретил в течение дня, — это, собственно, все. А попойки хороши не водкой, а друзьями, секс без любви ничего не дает, кроме, извините, заболеваний.

Что еще? Зарплата кончается за неделю до следующей, и о ней даже не вспоминаешь, вещи рассыпаются в прах, мебель начинает скрипеть, ты ее выбрасываешь, остается вот две-три детали — так это все эмоции. Если сам не готов к любви, ты ее и не встретишь. Та женщина, что может быть основой твоих воспоминаний об этом деле — о любви, — может пройти совершенно незамеченной. Или доброта, доброе отношение к тебе людей — это абсолютная основа для сюжета про медвежонка, который, проходя через мост, видел в озере жуткую сумрачную харю, пока, наконец, умный ежик не вякнул, что, мол, улыбнись, и все. Улыбнулся — и все. Однажды мой друг сказал: «Знаешь, как я строю день?» — «Как?» — «А будто газету редактирую, придумываю заголовок и все такое. И чтобы она была хоть чем-то интересной, с самого начала весь день экипирую событиями. Если их нет, хожу провоцирую, чтобы было о чем «написать». Неглупо.

Теперь, когда надо мной практически нет начальников, а есть только коллеги, к чьему мнению я прислушиваюсь, плюс материальная возможность, мне удается самому монтировать этот фильм вокруг. И я не считаю необходимым из соображений типа «попал в компашку — будь любезен лопать, что дают». Я живу в квартире, каждый сантиметр которой придуман мной, выстроен, раскрашен, сначала смоделирован на компьютере, а затем показан рабочим. У меня нет ни одной вещи в доме, к которой хоть раз за день не прикасалась бы моя рука, мне не нужно теперь ничего лишнего. У меня только те сотрудники, за каждого из которых я могу ответить: в прокуратуре, в милиции, а также на Страшном суде. Я твердо знаю, зачем именно они существуют и каковы их творческие амбиции, и мне от этого страшно радостно. Я в самом деле делаю только такое телевидение, которое хочу. Я не сделал ни одной проститутской программы, ни одной, которая мне совсем не нравилась бы. Меньше нравится одна, больше — другая, но в каждой из них вы заметите привкус: это же ясно — дибровская программа, она ж видна. Я не плачу денег дизайнерам, которых не считаю одаренными, а плачу только тем, кого таковыми считаю. И хочу призвать каждого так поступать. Ведь что такое нравственность? По определению Канта — стремление поступать так, чтобы каждое твое деяние могло быть вменено в качестве общего закона. Мне кажется, каждому следует монтировать собственную жизнь, за нас этого не сделает никто.

Теперь о радости — да, из всего этого рождается радость. Необязательно каждому брить лоб и общаться с медным чаном — но, по крайней мере, что-то буддистское стоит поиметь. Нужно сказать себе: «Будешь похоронен в священной земле Будды», а можно даже не говорить, но понять раз и навсегда: «Проще, легче, веселее» — вот основной закон жизни. Как только задашь себе такую программу — раз и навсегда быть только радостным и никаким другим, — сразу все повернется волшебной стороной. Чем плохо? Это искусственно? Тогда скажите мне, что естественно?

АННА КОРОЛЕВА

ОДНАЖДЫ В СССР

«МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Черных.
РЕЖИССЕР В.Меньшов.
ОПЕРАТОР И.Слабневич.
ХУДОЖНИК С.Меняльщиков.
КОМПОЗИТОР С.Никитин.
ЗВУКООПЕРАТОР М.Бронштейн.

«Мосфильм».
1979.

Какой полнокровный и жизнеспособный сериал мог бы получиться из этой двухсерийной картины! Все вышло бы так, как говорила Людмила, героиня Ирины Муравьевой: в одной серии покупали бы холодильник, в другой — телевизор... Ведь поколение, воспетое в «Москва слезам не верит», — единственное имущественно дееспособное поколение советского периода. За двадцать лет при совпадении ряда условий люди обзаводились квартирой, машиной, ограниченным ассортиментом доступных тогда бытовых приборов. Эпоха нефтедолларов, ковров и хрусталя. Эпоха среднего класса по-советски — среднего класса в первом и последнем поколении, когда люди, начинавшие с полного нуля, к сорока-пятидесяти годам успевали устроиться и «пожить нормально». Их детям сегодня чуть за тридцать, они крепко стоят на ногах, и, даст Бог, лет через десять-пятнадцать можно будет говорить о поколении, не начинавшем с нищеты (по аналогии с непоротым поколением дворян). Заметим в скобках, что это следующее поколение уже крепко удерживает свои позиции, и для «девочек-лимитчиц» конца 80-х путь наверх лежит через карьеру интердевочки. Мегаполис больше напоминает «большую лотерею» — скорее он похож на большой карточный стол, удача за которым обусловлена не столько везением, сколько знанием правил игры.

Возвращаясь к мысли о фильме Владимира Меньшова как нереализованном сериале, следует оговориться, что подлинно сериальная поэтика правит бал лишь во второй серии картины. Жанр этот не потерпел бы нашей веселой шестидесятнической бедности с антуражем фабричного общежития, но зато отлично прижился бы в добротно обставленной квартире, директорском кабинете и личном автомобиле — то есть именно там и протекает с некоторых пор жизнь вчерашней Кати, а ныне Екатерины Александровны. Все это пишется не с издевкой и отстраненным скепсисом, а с внезапно нахлынувшей и осознанной грустью по упущенной возможности. Возможности адаптировать жанр. Каким-то непостижимым образом в фильме совпали важнейшие типологические свойства, присущие сериальному кино, его структуре, его композиции. Временной разрыв в сюжете, мотив внезапного узнавания и разглашения тайны отцовства, чрезвычайно устойчивая, с крепкими и запоминающимися связями, система персонажей. Более того. Классическая энно-серийная мелодрама предусматривает, что главная лирическая героиня или герой (реже — оба) находятся на некотором приемлемом уровне достатка, обрекающего их на поиски чего-то нематериального. Говоря проще — большой и чистой любви, согласно законам «мыльных опер», в наибольшей мере хочется именно в этот момент, когда холодильник и телевизор уже куплены. Социальная база сериалов — это и есть средний класс. Люди, живущие в окружении вещей и относящиеся к деньгам без свойственного нищим и богачам легкомыслия. И тут мы подходим к одному из ключевых эпизодов фильма, который обретает сегодня принципиально новое звучание.

ГОША

Он-же-Гога-он-же-Жора имеет убеждения более чем крамольные и странные для советского слесаря: для него первостепенное значение в отношениях с любимой женщиной имеет вопрос денег — вопрос финансового превосходства и финансовой независимости мужчины в семье.

И если во время премьерных показов герой Алексея Баталова очаровывал женскую часть аудитории тем, что запрещал на себя кричать, стряпал и заботливо укрывал Екатерину Александровну пледом, то сегодня зрительниц может привлечь в нем и эта, казавшаяся тогда упрямством, принципиальность. Теперь, когда перестало быть редкостью и нонсенсом положение, при котором жена содержит семью, переквалифицировавшись в продавщицы или секретарши, а муж остается верен своей престижной, но малооплачиваемой профессии, уход Гоши не выглядит кокетством.

Вообще надо сказать, что «Москва слезам не верит», может быть, единственный советский фильм, где денежная коллизия разворачивается при участии именно положительных героев и тем самым как бы получает некоторый статус значительности и актуальности. Гоша очень

«Москва слезам не верит». Гоша — А.Баталов, Катя — В.Алентова

конкретен: его смущает не ответственная должность Екатерины Александровны, не следующая из этого разница в их социальном положении — его смущает именно сумма ее зарплаты. Впервые профессиональная ипостась героя измерена в советском кино деньгами. Гоша сам хорошо зарабатывает и гордится этим. Способность материально обеспечить семью не менее, а возможно, и более важна для него, чем дифирамбы докторов и кандидатов на пикнике. Престиж по-советски, который был нередко обратно пропорционален заработку, не искажает его сознание. Трезвая социальная позиция Гоши имеет в фильме своих антагонистов, представляющих позицию противоположную, «мифологическую».

ЛЮДМИЛА

Людмила — наша Джина Кэпвелл, двигатель сюжета. Она верит в случай и не верит в закономерность. Она стремится, отвергнув среду, момент и прочие реалии своего прозаического существования, туда, вверх, на неизведанный социальный Олимп. В противовес Гоше она насквозь соткана из стереотипов престижа. Материальные блага как таковые ее не интересуют. Богатство — лишь один из мифов, которыми овеяна жизнь избранных.

Она убеждена во всесилии карнавальной маски на костюмированном социальном балу. Она знает, что маска рано или поздно упадет и под ней окажется провинциальная бесприданница из общежития, но для нее чары этого головокружительного обмана настолько сильны, что должны уберечь ее и после разоблачения. Однако парадокс этого персонажа в том, что ему уготована, кроме всего прочего, и роль своеобразного иронического резонера, мудрого циника. Противоречия престижа по-советски сделали из Людмилы героиню чрезвычайно симпатичную и, что еще более важно, глубокую. Но ей не суждено было попасть в средний класс, ибо поступательное социальное восхождение казалось ей пошлостью. Она исповедовала радикальную революционность, враждебную самой природе центристов-эволюционистов среднего класса. Она, по правде говоря, и не стремилась в его ряды — ей хотелось сразу залететь выше, минуя стадию последовательного приобретения холодильника и телевизора. Или все, или ничего. Она получила последнее.

Ее эпизодическое альтер-эго, живущее в плену социальных иллюзий, — активистка службы знакомств, сыгранная Лией Ахеджаковой. Подбирая будущих супругов по собственной социальной табели о рангах, она свято верит в надежность и эффективность своей тактики. Крайности сходятся: для Людмилы мезальянс — единственный и абсолютно легитимный путь наверх, для советской свахи же залог счастливого брака — в его почти что кастовой чистоте, в сословном равенстве новобрачных.

Отсюда становится ясна новая, несвойственная советскому обществу категория миддл-класса. Миддл-класс — это не класс в том смысле, какой в него вкладывали наши обществоведы. Это понятие не сословное, а имущественное. И измеряется оно не престижем и происхождением, а цифрой годового дохода. Это класс реалистов, а не романтиков. В нашем же случае — это те, кого называют self-made men. И «Москва слезам не верит» — это неожиданная апология таких людей, прежде всего — в лице героини Веры Алентовой.

КАТЯ

У Пушкина в «Сказке о царе Салтане» царь выбирает из трех девиц ту, которая бы «для батюшки-царя родила богатыря». Таким образом собиралась удерживать супруга наша Людмила. Две прочие девицы, одна из которых говорит, что «на весь бы мир одна наткала я полотна», а другая, что «на весь крещеный мир приготовила б я пир» — в первоисточнике оставались не у дел. Переводя намерения барышень на более понятный современному читателю язык, можно сказать, что первая собиралась сделать головокружительную производственную карьеру, а вторая — вести большое и хлопотное хозяйство. Параллели очевидны. Итак, Меньшов выбрал ткачиху (не важно, что в фильме она заведует не ткацким, а химическим комбинатом). Система ценностей перевернулась. Нужно было дать дорогу умеренному феминизму главной героини, который в дополнение к запоздавшему и в итоге спасовавшему перед ее директорским окладом Гошиному «домострою» и утвердил долгожданную гармонию. Катя сурово наказывается за соучастие в социальном карнавале, устроенном Людмилой и, лишь поднявшись на следующий пролет имущественной лестницы, получает новый

«Москва слезам не верит». Гоша — А.Баталов, Саша — Н.Вавилова

шанс устроить свою женскую судьбу. Лишь достигшая профессионального успеха женщина будет права и уважаема в своем сознательном и добровольном подчинении мужчине. Таков высокий и нереалистический пафос финала. И точка поставлена вовремя. Потому что дальше все может быть проще и сложнее одновременно. Однако супружеские пары — это контингент сериалов, а обычные фильмы так и должны заканчиваться. На самом интересном месте.

ПИСЬМА ИЗ КИНОЗАЛА

Писать письма любимым киноартистам — особый род эпистолярного жанра, занимающий, по общему мнению, наименее почетную ступень его иерархии, хотя, строго говоря, порой эти послания адресованы отнюдь не к реальным лицам, а к их экранным воплощениям — несравненно более прекрасным, возвышенным и одухотворенным, нежели оригиналы. Тем не менее в сознании культуры само это занятие тождественно графоманству, клакерству и прочим маргинальным вывихам массовой культуры. Бесхитростность стиля, причудливые фигуры речи, подчас слабое владение нормами письма и правописания и самый предмет эпистолярия несказанно раздражают пуристов-филологов, не обращающих внимания на неподдельную искренность и эмоциональную самодостаточность безвестных корреспондентов. Киноисториков и кинокритиков эти письма отталкивают безответственностью и дилетантизмом суждений и вкусов.

Однако этот феномен заслуживает более внимательного, если не уважительного, к себе отношения, хотя бы по причине его почтенного возраста. Интимное, «бесконтактное» общение с потусторонним миром экранного зазеркалья предварило первые всплески культового поклонения кинозвездам.

Российские кинозвезды тоже не были обойдены подобным вниманием своих зрителей. Но, к сожалению, эти человеческие документы, как и многое другое из отечественного кинонаследия, оказались наименее устойчивы к разрушительному воздействию времени и к общему пренебрежению. Не многие из адресатов считали их заслуживающими какого-либо исторического интереса и тем более — сохранения. Такую судьбу счастливо избежали письма поклонниц и поклонников Олега Фрелиха и Ивана Мозжухина[1].

В отличие от многих своих коллег Олег Николаевич Фрелих (1887 — 1953), известный актер русского драматического театра и кинематографа[2] не позволил себе уничтожать письменные признания в любви зрителей и поклонниц, вероятно, видя в них залог художественного бессмертия.

Многолетнее пристрастие звезды российского и европейского экрана 1910 — 1920-х годов Ивана Ильича Мозжухина (1888 — 1939) к заочному общению с поклонниками сберегло для нас эти свидетельства его кинематографической славы. Беззаветный поклонник мозжухинского таланта журналист Александр Морской не только систематизировал эпистолярий, адресованный одному актеру, но и неподражаемо адаптировал эмоции, настроения и ожидания всей современной ему киноаудитории. Приводим фрагменты из его статьи:

«Ежедневно И.И.Мозжухин получает десятки писем со всех концов мира. Огромное большинство их стереотипно: восторженное обращение, несколько слов о преклонении пред талантом И[вана] И[льича] и, в заключение, просьба прислать фотографию.

Но среди [...] таких и подобных им писем, наполняющих два больших чемодана доверху, имеются и письма, заслуживающие особого внимания, а некоторые являются «человеческими документами» большой ценности. Подчас это не только крик души, но и голос

[1] Письма публикуются по автографам, хранящимся в РГАЛИ (фонд 2760, оп. 1, ед.хр. 92 и фонд 2632, оп. 1, ед.хр. 222, 223). Орфография и пунктуация оригиналов оставлены без изменений.
[2] См. «Искусство кино», 1993, № 6.

впервые заговорившего сердца. К ногам великого артиста — волшебника экрана — повергается все: сердце, состояние, самая жизнь...

Такие письма приводить хотя бы даже в выдержках нельзя... Нельзя цитировать живые, обнаженные нервы бедной одинокой русской девушки, приславшей И.И.Мозжухину букетик фиалок, 25 франков — все свои трудовые сбережения — и несколько любимых книг. Она отдала все и в молитвенном экстазе, с верой в «добрую и жалостливую Славянскую Душу» молит у своего «Господина и Повелителя» только разрешение обожать его, ибо, пишет она, «жизнь стала бы для меня невозможной, если бы я потеряла к Вам всю свою преданность, все свое обожание...».

Это «Дитя карнавала», «Кин», «Пылающий костер»[3], это Мозжухин с экрана так переродил, «осветил ее, наполнил радостью», «вырвал из рук смерти», «дал силы бороться с нуждой», сделал то, что «жизнь стала для меня такой прекрасной и чудной...».

Приводить это письмо нельзя!

Правда, таких писем немного и почти все они — русские и написаны на простых листках дешевой бумаги. Редко — парижские, чаще — из далеких стран, даже из медвежьих уголков России.

Нарядные, изящные письма, годами не теряющие свой тонкий отличительный аромат — главным образом, французские. Стиль и почерк говорят о красивой жизни, о художественном вкусе, об эрудиции и тонкой наблюдательности корреспонденток. Подпись не расшифрована, адрес не указан, просьб — никаких. Таких писем — по нескольку десятков после каждого нового фильма И[вана] И[льича]. Некоторые корреспондентки знают его во всех прошедших за границей фильмах, сравнивают, критикуют, отмечают достижения в той или иной роли. Такие письма заслуживают внимания больше, чем даже рецензии опытных профессиональных критиков. Эти письма — подлинный, нелицеприятный суд общества, наиболее культурной и требовательной части зрительного зала. Эти письма должны волновать художника, подымать его энергию, рождать новые творческие идеи. Эти письма должны также и удерживать его от легкомысленных эскапад и соблазнительных трюков, как невидимые внимательные свидетели, бережно, но строго следящие за его творчеством.

Неведомые женщины, чутко и требовательно относящиеся к тому, кто время от времени заставляет их переживать тонкие и нежные радости и разочарования любовной интриги, чужой, вымышленной, но всегда близкой и ведомой их женскому сердцу. Тайно флиртующие, мечтающие и тоскующие, никогда не приближающиеся и потому единственно верные любовницы — они являются воплотившейся мечтой художника — его тайными вдохновительницами.

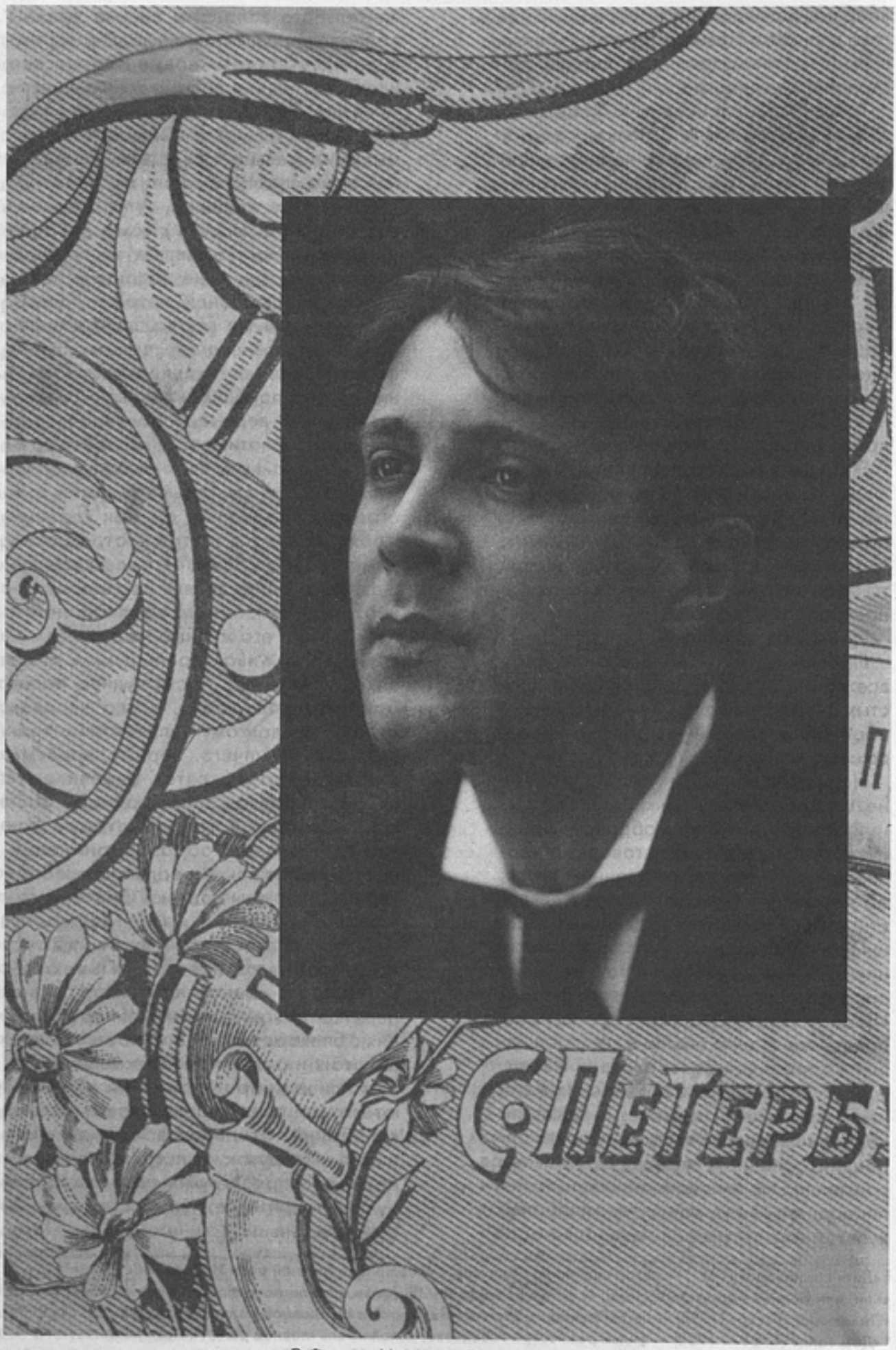
В темноте зрительного зала они страстно, но молча, одними глазами любят, радуются и страдают, а затем дома снова переживают все свои душевные эмоции, делясь со своим бесплотным, сказочным возлюбленным навеянными его жизнью на экране мыслями. [...] Живая трепещущая душа выходит из строк и поет чудную песнь божественной любви, когда человек отдал себя другому целиком и не требует взамен ничего. Черные, нервные строки звучат, искрятся, переливаются, разговаривая с призраком, с маской, с экранной тенью, которую каким-то чудесным образом они сами претворили в явь, в реальность, облеченную плотью и кровью. Они безоговорочно приписывают И.И.Мозжухину чувства и поступки героя «Дома тайн»[4], «Дитя карнавала», «Пылающего костра», «Кина». Они молятся на него за его возвышенные переживания; благородство, стойкость восхищают их и радуют за торжествующую в его лице добродетель; они заклинают его от плохих поступков, мыслей, колебаний, от невоздержанной жизни, от злых шуток и т.п. Но самое главное — они просят, умоляют — в случае нужды — взять все, что они имеют — и самую жизнь...»[5].

---

[3] «Дитя карнавала» (1921) — автор сценария, режиссер и исполнитель главной роли И.Мозжухин.
«Кин, или Гений и беспутство» (1923) — фильм режиссера А.Волкова, исполнитель главной роли И.Мозжухин.
«Пылающий костер» (1923) — автор сценария, режиссер и исполнитель главной роли И.Мозжухин.

[4] «Дом тайн» (1921 — 1922) — фильм режиссера А.Волкова, исполнитель главной роли И.Мозжухин.

[5] Морской А. Письма. — «Кинотворчество». Париж, 1926, № 18 — 19. Специальный номер, посвященный Ивану Ильичу Мозжухину.



О.Фрелих. Московский драматический театр. 1915

Господин Фремих!

...Взяла перо, а писать не знаю что, а так много накопилось в продолжение нескольких лет [...] мы никогда не будем знакомы, Вы не узнаете, кто и что я. Вы моя мечта. Я люблю Вас, господин Фремих, не за Ваш талант, не за Вашу красоту, нет! А в Вас светится такая чистая, красивая, полная душа. Вот это меня поразило, но я боюсь, боюсь ошибки. Ведь все так в жизни обманчиво, все так фальшивы, что невольно свое восхищение, свою любовь отравляют сомнениями. [...] Когда-нибудь мы встретимся на подмостках. Только тогда начнется моя пьяная, настоящая жизнь.

P.S. Не надо мне получить от Вас ответа или какого пожелания на мою сокровенную записку. Я прошу Вас подписать хотя [бы] эту фотографию.

Елена
[Москва, 1917]

Прежде всего, Олег Николаевич, не подумайте, что я Ваша поклонница. Нет, я никогда и ничему не поклоняюсь. А мои цветы, разговоры по телефону... Но вот что, Олег Николаевич, отбросьте на минуту все условности, все, все! Я говорю прямо, я хочу быть знакомой с Вами, хочу видеть Вас, говорить с Вами, и спрашиваю — возможно ли это, и хотите ли Вы этого? Скажите прямо, Олег Николаевич, хотите или нет? Это ведь очень просто сказать: хочу или не хочу. Ведь это ни к чему Вас не обязывает. Итак, будьте добры и ответьте, хотите Вы или нет. Мне так хочется сказать Вам, что это... что на мое письмо не надо смотреть так, как обыкновенно смотрят, или, быть может, Вы сами это поймете и не заставите меня раскаиваться в том, что я написала? [...] Итак, я жду Вашего «хочу» или «не хочу». Нужно ли говорить, что это письмо «тайно[е]» Вам, и я буду благодарна, если Вы пришлете его обратно, но лишь с Вашим ответом. Но только когда Вы будете отвечать, забудьте условности, вежливости и т.п.

Анна
[Москва, 1917]

Не стану говорить, что знаю Вас или нет, но меня зовут «Принцессой Грезой», и Вы не удивитесь, если я скажу, что Ваш образ не раз витал передо мной в какой-то туманной дымке, в грезе все доступно. А впрочем, зачем говорить неправду, лгать, я враг лжи. Я не знаю Вас, но хочу узнать. Ваш круг, круг артистов, для меня всегда был чем-то желанным, раз даже к[а]к-то мне предлагали бежать с труппой.

Но несмотря на любовь к сцене, я осталась из-за своего старого отца, да и что меня ожидало? Я еще очень молода, молодость и красота много бед принесли за кулисами. Чего это я все пишу? Право, трудно ответить. Для того, чтобы... не просто, чтобы познакомиться с Вами и... с закулисной жизнью.

Не откажите моей горячей просьбе ответить мне. Будьте так добры прислать Вашу карточку с надписью для меня, выбирайте сами.

Принцесса Греза
[Петроград, 1917]

Ради Бога, прочтите это письмо до конца, не верить ему нельзя, оно пишется под влиянием сильного чувства. Я думаю, что Вы поймете меня. Вы такой милый, хороший, совсем не такой, как все артисты. Вы не осудите меня — так тяжело быть непонятой и осужденной без вины.

Вы, конечно, удивитесь, прочитав мое письмо. Вы равнодушно откинете его в сторону! Пусть будет так. Только разрешите писать Вам изредка, я еще сама не знаю, о чем буду писать Вам, только

знаю одно, что, если Вам понадобится моя жизнь, я отдам Вам ее — только напишите и я сделаю для Вас все.

Не думайте, что я пишу Вам под впечатлением сиюминутного чувства, нет, я все взвесила, обсудила. Тогда Вы не будете сердиться на меня, на мое детски-глупое письмо. Меня все считают взбалмошной, но теперь это не прихоть и не каприз, а... ну я сама не знаю, что это со мной.

«Люблю ли Вас, сама не знаю, но кажется мне, что люблю». Так-то и со мною.

Ах, если бы Вы прислали свою фотографию, как я была бы рада. [...] Мне кажется, что Вы очень сердитый, и я боюсь дать Вам свой адрес на гимназию.

Маргарита

Если бы Вы хотели доставить мне радость, то Вы сделали бы для меня то, о чем я Вас попрошу. Приходите 4-го, в среду, на Петровку, Столешн[иков] пер[еулок], гостиница «Марсель». У подъезда я буду ждать Вас в 4 часа дня.

Как долго потом я вспоминала бы эту встречу, с каким хорошим чувством я вспоминала бы Вас; я чувствую, что была бы счастлива. Вы дадите мне это счастье, не правда ли?.. Вы пожалеете меня?

Полчаса третьего, в среду, я буду у подруги. Если Вы не придете, то позвоните: 4-37-84, вызовите Марью. Исполните мою просьбу, и мечта о Вас будет жить в моем сердце до самой смерти.

Вы, конечно, меня не узнаете, я сама подойду к Вам.

Сейчас я смотрю на Вашу карточку и кажется мне, что Вы такой милый, хороший, не откажете мне в моей просьбе. Я боюсь Вас и чего-то жду жуткого, но красивого от Вас. Вы мне представляетесь демоном, и я в Вашей власти. Не знаю, как доживу до среды, наверно, на себя не буду похожа.

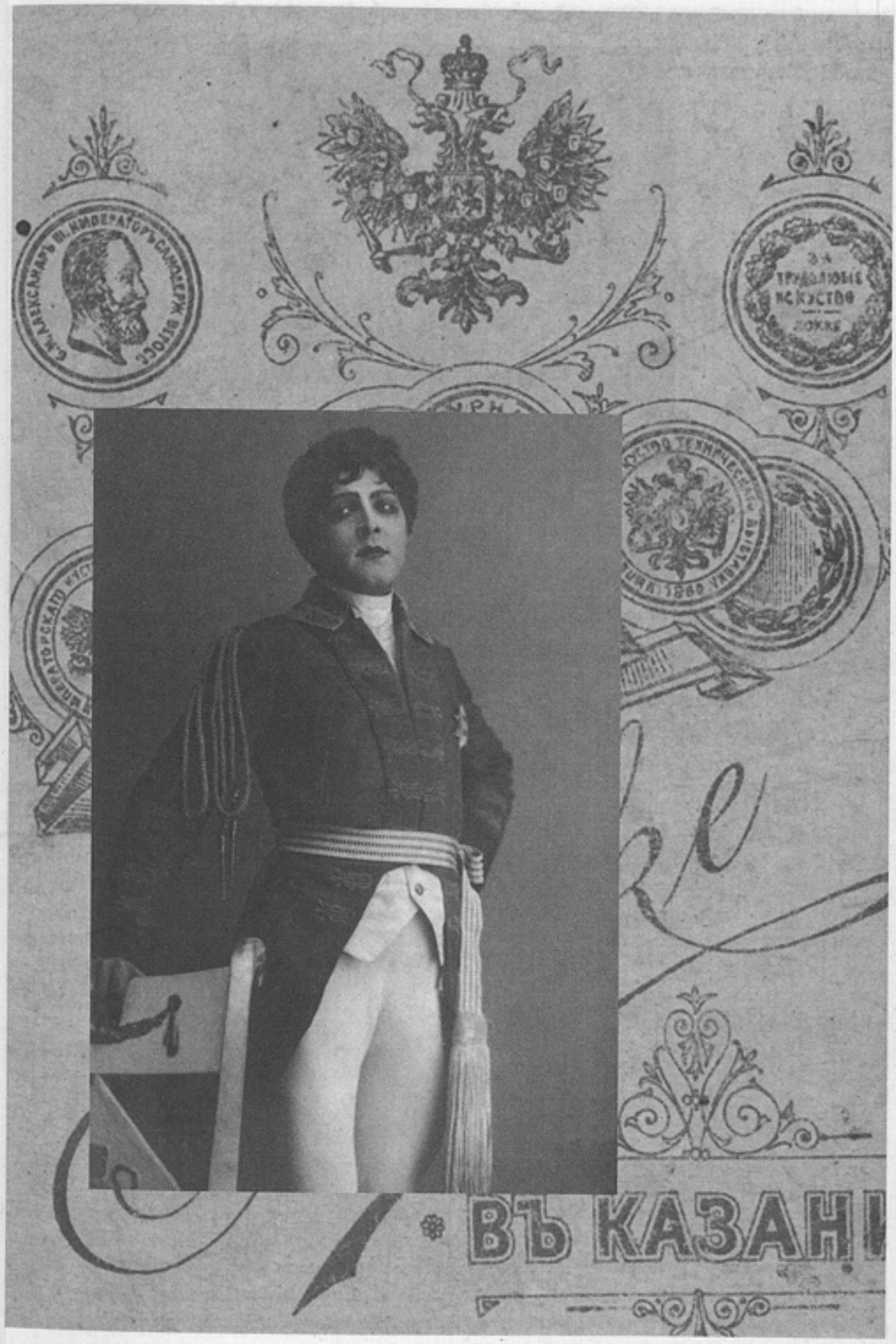
Если Вы не сможете прийти, то позвоните, я буду знать, что Вы не сердитесь на меня, на Вашу взбалмошную Марьютку.

[Москва, 1917]

Я только что вернулась из кино, где видела Вас... Давно я хотела написать Вам. Давно... Но я колебалась. Теперь, увидя Вас на экране, я не могу молчать более... Я знаю, что, может быть, tauvais ton писать Вам первой. Но я пренебрегаю всем и пишу Вам. Я встречалась с Вами давно, в обществе, еще до замужества, но Вы, наверное, не помните меня. Я не знаю, что меня тянет к Вам. Я видела много красивых мужчин, но они мало интересовали меня. Вы — первый, который заставил меня вздрогнуть при взгляде, брошенном на меня. Но я заслужила свои чувства к Вам. Я была невестой другого. И Вы были какой-то далекий от всего окружающего Вас, и первая я не решилась подойти к Вам. Потом — моя жизнь за границей. Жизнь замужней женщины, мое положение в обществе. Все это становилось преградой к прошлому — к Вам... Но, вернувшись в Россию уже более трех лет, я потеряла Вас в вихре событий. Теперь, приехав на курорт, в этот чудный уголок Крыма, где голубое, безоблачное небо и широкое, как [нрзб.] море, здесь я увидела Вас впервые после многих лет разлуки. И мне стало безразлично все, чем я жила прежде. И все это показалось пустым и ненужным... В чудные летние ночи я заставляла себя писать письмо нелюбимому мужу, а пред глазами стояли Вы... Вскоре я должна уехать в Москву, к мужу... Неужели перед отъездом я не увижу Вас и не услышу Ваш голос волнующе-строгий?.. Я Вас прошу — придите!..

Придите туда, на лестницу у этой церкви, где Вы снимались. Это пошло — просить Вас прийти на свидание. Но мне теперь безразлично. Но мне нужна встреча. Хотя бы одна встреча с Вами, освещенная трогательной прелестью осени. Я люблю все уходящее... Я люблю осень больше весны...

Может быть, Вы отнесетесь к этому как к прихоти курортной дамы и не придете. Но не может быть, чтобы Вы — такой чуткий, такая тонкая эстетичная натура — не могли б отличить крика



О.Фрелих. «Павел I». 1917

О.Фрелих. «Горсть пепла». 1916

сердца от пустых слов. Но я верю и жду Вас в 6 часов вечера. Как ужасно, если Вы не придете... Что у меня впереди без Вас...

Во вторник я жду Вас. Придите...

А.С.

[Ялта, 1923]

Я люблю Вас! Так просто и ясно
Эта фраза Вам все говорит...
Все мечты мои чудно-прекрасны,
Все в мечтах моих счастье сулит...
Я люблю вас, глаза утомленные,
Пережившие муки без слез,
Словно жаждой тоской истомленные,
И не знавшие радостных грез.
Ваши губы так резко очерчены,
А улыбка нежна и мягка...
Ваших губ я б хотела доверчиво
Поцелуем коснуться слегка.
Я люблю Вас за голос мелодичный
И за темную смелость мнения,
И за взгляд такой властный, пленительный,
Я люблю Вас, люблю без конца.

На мои письма, в которых я так доверчиво к Вам обращалась, Вы ответили такой сухой официальной запиской, Вы даже не подписались... Может быть, Вы боялись, что я кому-нибудь расскажу об этом? Но ведь это моя любовь, а разве я стану рассказывать всем о любви к Вам? Если Вам неприятно, что я пишу Вам, то напишите прямо, и я, конечно, не буду больше писать. Но то, что я Вам пишу, доставляет мне так много радости.

Ирэн
[1923]

[...] Итак, я Вам пишу. Вы можете задать вопрос: зачем? Но [...] я хочу с Вами познакомиться. Цель такова, что я хочу иметь себе друга. Я еще ни разу не имел себе друга. Никогда, а я очень хочу, я прямо не знаю что и делать, положительно некому рассказать свои печали и радости. [...] Я в детстве не имел друзей. И, право, не знаю почему. Правда, теперь я имею товарища, но он делает то, что я делаю, и как-то мне с ним скучно говорить. Это Вас не обидит? А если бы даже и обиделись, то знайте, что про Вас я не могу сказать того, что говорю про товарища. Родители мои всегда заняты и не касались моего воспитания, а я привык к книгам и они были для меня все, но ведь с книгами говорить не будешь, и я решился искать себе друга. Выбор пал на Вас. На правду, я забыл сказать, что я теперь вступаю в жизнь, я ее совсем-совсем не знаю, мне нужна опора. Вы будете ею, я Вас прошу быть моим руководителем в моей юности. [...]

Остаюсь любящий и преданный Вам друг
Анатоль

Увы, Олег Николаевич, что я вижу. Вы мне не отвечаете. Вы — ответа которого я жажду больше всего... Я не могу вспомнить об этом ответе хладнокровно, у меня что-то щемит в груди. Не буду предаваться амплификациям, я прошу одной милости: милость эту Вам легко сделать с легким сердцем — написать мне что-нибудь. Какие причины Вам не писать? Вы не хотите сойти со своего пьедестала или не хотите показаться смешным, то есть попросту боитесь? Не бойтесь, добрые все люди, Ардов — хоть и низко писать пасквили — однако Ардов пишет, а Вы мне не пишете невинное письмо и боитесь. [...] Вы — не тот человек,

совсем не такой. Вы — хороший, интеллигентный, добрый и храбрый. Вы мне напишете что-нибудь. Если Вы, к несчастью, не поймете моей наглости, то в таком случае не жалейте меня, читайте нотацию — и все; не стесняйтесь в выражениях. [...] Я ведь не всегда буду 17-летним мальчиком, когда-нибудь я буду таким же как Вы. И во мне Вы всегда найдете лучшего для Вас друга. До свидания. Простите за мой ужасный почерк. Остаюсь Вашим другом.

Анатоль
[Киев, 1924]

Темно. Ни звездочки. Ни одного отблеска света фонарей не долетит сюда. И в этой темноте я вижу высокую удаляющуюся фигуру с шапкой всклокоченных волос и с небрежно брошенным плащом на руки... Это Вы... Вы шли быстрой и нервной походкой... Кто-то сказал Вам: «Спокойной ночи...» Вы с досадой крикнули ответ и скрылись во мраке ночи...

Как хотелось мне Вас догнать, заглянуть в Ваше лицо и увидеть хотя [бы] блеск Ваших глаз... Но... зачем так безжалостно хлопнула калитка... Я осталась одна... под впечатлением Вас, только Вас... Вы были прекрасны как греческий бог.

А в жизни — отчего Вы так печальны? Отчего грустно и вместе с тем озлобленно смотрят Ваши глаза, и в эти минуты Вас хочется утешить, успокоить и поцеловать Вас в Ваши гордые губы... А почему Ваша улыбка так редко озаряет Ваше лицо, но — такая детская... ласковая ... простая... Я люблю ее...

Хотя — что значит «я люблю»? Я для Вас так далека... Я на Вас могу только смотреть, только любоваться Вами... Простите... письмо мое, может, не заслуживает Вашего внимания, но... Вы же любили когда-нибудь и знаете, что такое любить...

[Письмо не подписано]

Дорогой Фремих!

Я знаю, что, может быть, произведу на Вас впечатление сентиментальной барышни, которая начиталась романов и действует так, как в них написано. Но это далеко не так. Уже несколько лет, видя Вас на экране, Вы производите на меня сильное впечатление, как Вы сами, так и Ваша игра. Вы знаете пословицу: «Запретный плод сладок», и она сюда применима вот почему: если бы я знала, что могу видеть Вас и вообще, что я имею возможность знать «Олега Фремиха», то, может быть, меня не влекло бы к Вам. В конце концов у Вас, возможно, только красивое лицо, а сами Вы как человек ничего интересного не представляете, и все же, несмотря на такое рассуждение, я бы много отдала, чтобы узнать Вас хотя бы письменно. Я думаю, что такие письма получаете уже не в первый раз и наверно даже привыкли к таким явлениям, но, пожалуйста, прошу Вас не относитесь к этому очень скептически! Потому что Вы должны понять, что взрослый человек более или менее здравомыслящий даром такие вещи писать не станет и ясно, если я пишу Вам это, то только потому, что меня побуждает серьезное чувство к Вам. Я думаю, что Вы наверно не ведете такой образ жизни как простой гражданин Советской России, а вероятно кружитесь в вихре света, но все же как Вы не заняты, урвите, пожалуйста, немного времени и напишите несколько слов. Я пишу эти строки и мне странно, что Вы будете читать их. Я кончаю. Простите, пожалуйста, за то время, которое отымет у Вас мое письмо. О себе я ничего не пишу, если мною Вы хотя бы немного заинтересуетесь и ответите мне, то обещаю выслать свою фотографию. Ведь я Вас тоже знаю только по фотографии. Я думаю, что Вы не захотите казаться только хорошим артистом и [не] оставите это письмо без ответа.

В ожидании ответа
Лиля [Бахмут, 1924]

И.Мозжухин. «Отец Сергий». 1918

Р. де Лигуро и И.Мозжухин. «Казанова». 1926

[...] Я не могу молчать. Четыре года молчала и больше не могу. Четыре года я сгораю страстью к деятельности киноартистов. Четыре года уже прошло с тех пор, как эта деятельность киноартистов стала моей заветной мечтой, моей целью. Но отчасти материальные условия, отчасти желание получить хоть среднее образование являются тормозом к достижению намеченной цели. [...] Я не видала вас ни разу в жизни, но, между тем, знаю каждую черту вашего лица. Мне так знакомы все ваши приемы, все движения и вместе с тем так дороги. Да, дороги, потому что вас как киноактера я давно выделила между другими. Вы давно стали моим идеалом. Этому способствовал, во-первых, конечно, ваш талант, могучий, юный и чрезвычайно привлекательный, во-вторых — ваша внешность, которая (признаюсь вам откровенно) также занимает видное место в игре артиста. Помню, первая картина, в которой я видала вас и которая произвела на меня потрясающее впечатление, это была драма «Хозяин черных скал». Дальше я видала вас в целом ряде картин. [...] Надо отметить, что впечатление, производимое вами на публику, так сильно, как ни одним артистом. [...] Я дочь преподавателя... учусь в первом классе политехникума, в зале которого вы даете свою (к великому сожалению, единственную) гастроль. Жизнь моя в этом захолустном городишке не из веселых. Не скажу, чтобы она была бедна, но чрезвычайно сера и однообразна. И как это странно: такая жизнь удовлетворяет моих товарищей вполне, но меня тяготит до безумия. [...] Никто из окружающей среды не понимает меня, а когда тяжелое накипевшее чувство выливается у меня в форме откровенного разговора с подругами, кроме злых насмешек, разрывающих на части душу, я не слышу нотки сочувствия. [...] «Уж не артисткой ли ты вздумала сделаться? Ха! Ха! Ха!». [...] Я не живу, а тлею. Еще три года осталось мне до окончания политехникума, а там я приложу все силы, чтобы добиться своей цели. Это моя заветная мечта. В этом счастье моей жизни, жизни идеализированной вами. Да! Мой идеал — вы. О, если бы вы только знали, с каким отрадным чувством в тяжелые минуты жизни я смотрю на вас на экране нашего кино. С каким затаенным восторгом вглядываюсь в эти глубокие темные глаза, как любуюсь этими чарующими чертами хорошо знакомого мне лица, этими смело очерченными губами, строгим профилем и решительно-уверенными движениями. Я любуюсь не только вашим талантом, вашей красотой, но любуюсь вами как художником. Теперь вы, быть может, поймете, что стало со мной, когда позавчера, возвращаясь с уроков, я увидала афиши, написанные большими красными буквами, извещавшими о вашем приезде. Я помешалась в полном смысле этого слова. Мне и во сне не могло присниться, что я смогу увидеть свой идеал в действительности. Тысячи мыслей завертелись в моей голове, а одна из них выступала все яснее все настойчивее: «Написать, написать», — твердил мозг. — Да! Художник искусства, только он поймет меня, только ему не покажется смешной моя цель».

[...] Сегодня сбывается одна из моих заветных мечт. Я вижу свой идеал в действительности. Да, вижу (и потому задыхаюсь от радости и волнения), вижу Олега Фрелиха, вижу того, чей образ является героем начатого мною романа «Иллюзия». [...] Сегодня случайно узнала о том, что вы приедете с гомельским поездом. Пошла на вокзал и видела вас совсем близко, видела, как вы, влезши в экипаж, рассыпали папиросы, но вы меня, конечно, не видали. [...]

Ольга
[Новозыбков, 1925]

Экранное искусство почему-то мне кажется высоким торжеством воли и выражением движений человеческого тела. Сколько еще существует невысказанных, невоплощенных движений, быть может, едва уловимых, выражение и воплощение которых в движении человека даст зрителю море новых ощущений и переживаний. [...] Мне кажется, да и тот экзамен, который я сдала в Киевскую киностудию, сказал мне, что я в этой области могу дать многое, но для этого мне нужна определенно-серьезная подготовка и работа над собой. [...] Вот почему я пишу Вам, я хочу, страстно хочу работать в этой области, а потому я очень прошу — ответьте мне, какова реальная действительность той дороги, которая ведет

к тому, чтобы стать киноартисткой. Можно ли найти серьезную подготовку в Москве? [...] Мне 20 лет. Я изучаю балетное искусство и успеваю в нем, знаю верховую езду. [...] Еще раз прошу Вас ответить мне на мои вопросы...

Лилия
[Киев, 1926]

Т[оварищ] О.Фрелих!

Пусть не покажется странным мое письмо. Явилась мысль написать Вам. Во вчерашнем журнале «[Советский] экран» я видела Вас на картинке в составе коллег-сотрудников — производилась съемка прокаженных. Я немного ужаснулась, почему именно настоящих прокаженных решили заснять? Ведь так легко заразиться. Удивительная неосторожность. Ну, в общем, ближе к сути. Я хочу работать на экране. Эта мысль у меня копошится давно. Но результатов нет. Хочу начать, есть огромное желание, но как поступить? Как предпринять что-либо? [...] У меня масса работы. Я с утра до вечера занята. Служу, учусь наукам и музыке. Но это все не так и не то, чего желает моя душа и куда стремится мой энтузиазм. Карточки свои не присылаю, надеюсь заручиться Вашим словом, тогда пришлю — анфас, профиль и во весь рост полуобнаженной для представления личности. Фамилию и имя сообщить не решаюсь до получения ответа. Адрес мой также сообщить не решаюсь, а пишу на знакомую, которая будет служить временным пунктом для получения корреспонденции. С искренним приветом.

[Баку, 1928]

[...] Фрелих, что Вы делаете со мной? За что я так страдаю? [...] Я пишу Вам это письмо, а слезы градом льются из глаз, мне не стыдно сознаться в том, что я плачу. Да, плачу оттого, что у меня во всем свете нет человека, который бы пожалел и приласкал меня, а как тяжело все-таки жить одной. [...] Милый мой, хороший мой, до свидания. Приезжайте скорей. Буду ждать Вас, буду думать о Вас, буду мучиться, пока не приедете, пока я не увижу Вас. Пришлите карточку. Пишите больше о себе.

Муся
[1930]

Золото Фрелих!

Не хочу быть Вашей женой — единственное желание: поцеловать Вас только один раз, но верьте — от всей души — так, как может только поцеловать человек, несмотря на свои 19 лет, девочка.

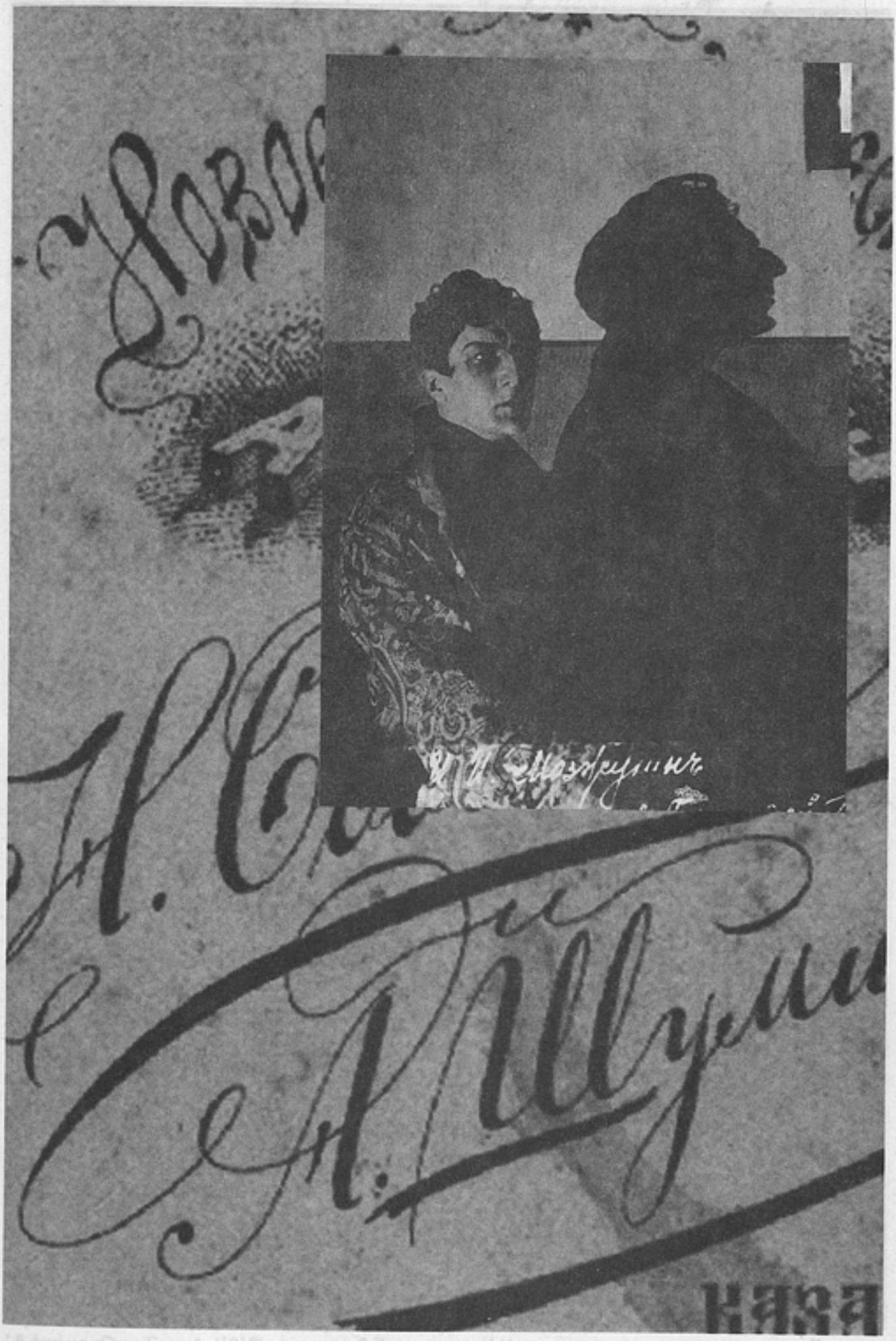
Целую и спасибо.

Мария

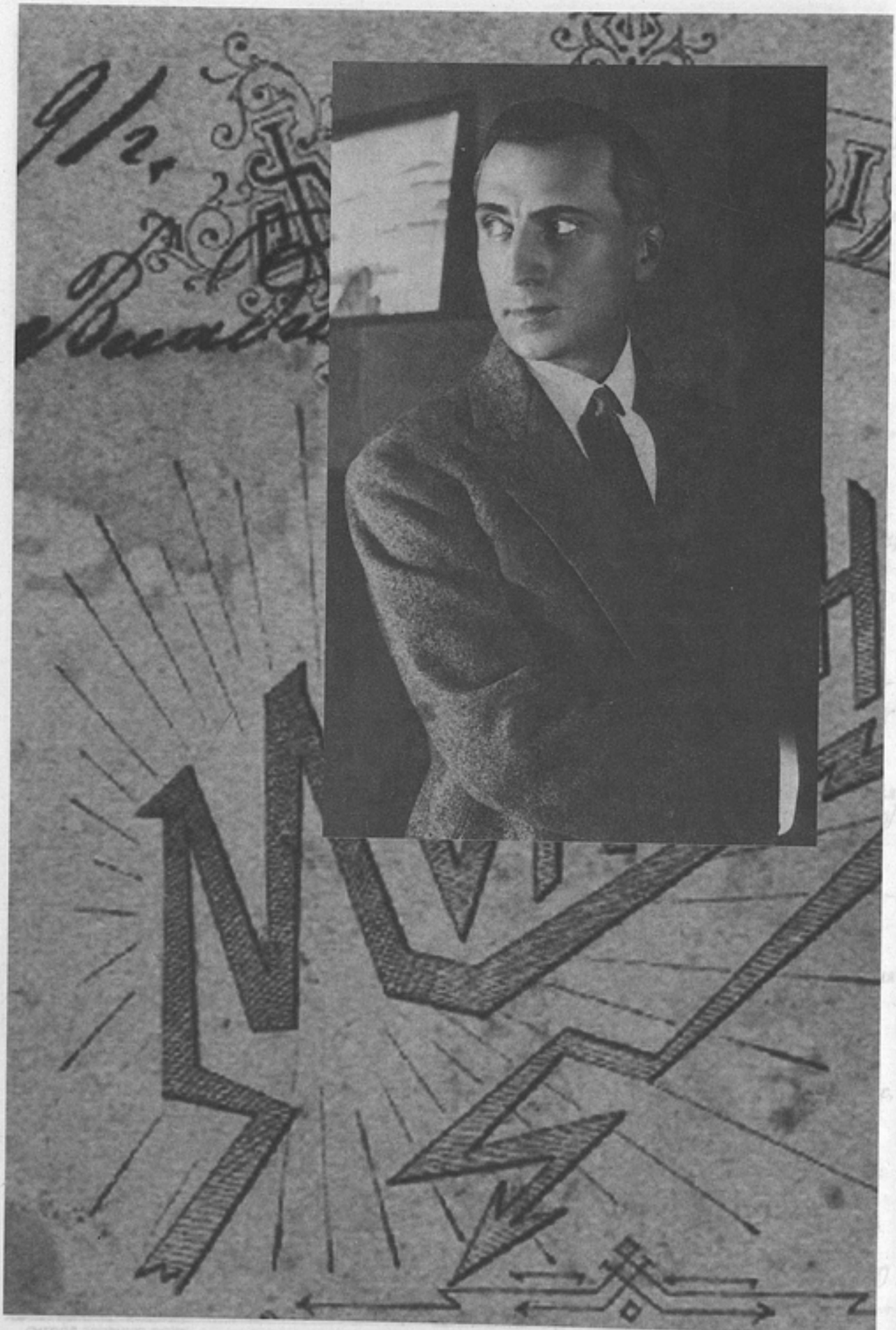
[...] Милый Ванюша! О если бы знали как безумно и страстно я люблю Вас! Я готова все-все сделать – пойти на край света (если было бы возможно). Умереть там – лишь бы получить возможности на свою любовь от Вас. Я давно-давно мечтала узнать Ваш адрес, но никак не могла. Я хотела написать Вам довольно раньше – но не пришлось. [...] Я Вас очень часто вижу на картинах.

О как безумно Вы мне понравились в картине «Казанова»[6]. Какой Вы милый! О как Вы прекрасны! И вообще еще во многих картинах я Вас видала и Вы безумно-безумно мне нравитесь. Я даже полюбила Вас – полюбила пылко, страстно... Я всегда бываю в кино только тогда, когда картина идет с вашим участием... Милый Ванюша! Опишите мне свою жизнь. Как Вы живете и т.д. Я очень интересуюсь этим. Я живу в Китае... О

[6] В фильме «Казанова» (1926) режиссера А.Волкова И.Мозжухин выступил в качестве соавтора-сценариста и сыграл главную роль.



И.Мозжухин. «Пиковая дама». 1916



И.Мозжухин. «Прокурор». 1938

если бы Вы знали, как здесь все хорошо-скучно. Мне безумно хочется в Холливуд – жить счастливо, весело, богато! Но это еще только золотые мечты?!.

Остаюсь верная Вам и горячо любящая
Шура
[Харбин, 1926]

Многоуважаемый г-н Мозжухин!

Вас немного удивит письмо от совершенно незнакомого Вам человека, но дело в следующем: позвольте мне поблагодарить за доставленное мне удовольствие Вашей чудной игрой в «Михаиле Строгове»[7] «Казанове» [...]. Я была совершенно подавлена Вашей игрой в «Михаиле Строгове» и, если Вы не рассердитесь, то смею ли я попросить у Вас большой Ваш портрет с надписью [...]. Наверное, Вы таких писем получаете во множественном количестве, но смею Вас уверить, что я женщина серьезная, но мне страшно бы хотелось с Вами переписываться. Может быть, это дико и глупо: молодая женщина (мне 26 лет), 8 лет замужем за бывшим русским офицером, имеет двух прелестных ребят и хочет заводить переписку с совершенно незнакомым человеком; но нет — я Вас знаю, и мне почему-то кажется, что Вы очень добрый, милый; можете быть веселым и в то же время и серьезным...

Вся моя жизнь сложилась после революции очень скверно... Потеря всего имущества моих родителей, бегство в Финляндию, поиски работы, все это развило во мне большую серьезность. Затем замужество, борьба за существование, жизнь несчастных русских эмигрантов... и вот хочется что-то другое... совсем из другого света и мира, и я решила вам написать, думая, авось, откликнется добрый человек, развеет мою меланхолию, даст новые надежды на будущую жизнь. [...] Если Вы настоящий прежний русский человек с доброй русской душой, то у меня еще одна большая просьба. Мне нужны деньги! Муж мой очень хочет открыть свое дело, а я знаю, вы ведь получаете колоссальные деньги там. Если бы Вы [...] прислали бы мне долларов 1500 — я не знаю, что бы сделала для Вас, Богу бы молилась, чтобы он послал Вам всех благ земных. Правда, я, может быть — странная, но во всяком случае русская несчастная беженка с раненым мужем и двумя детьми... Добрый, хороший г-н Мозжухин — откликнитесь. Жду Вашей весточки [...]

Анна
[Гельсингфорс, 1927]

Многоуважаемый и глубоко почитаемый Иван Ильич!

[...] Только Вы, как русский человек и артист, можете понять душу молодой соотечественницы и эмигранта, которою ужасная революция и большевизм отбросили вместе с семьей далеко от отчизны – города Москвы – на чужбину, в провинциальный город Польши. [...] Но я должен Вам объяснить, что именно заставило меня Вас побеспокоить и просить у Вас помощи и участия в моей цели, и Вы уже, наверное, догадываетесь, что меня к этому заставила моя искренняя любовь к кинематографии. Да, эта могучая и победоносная кинематография так мною овладела, что я – такое ничтожество перед Вами – осмеливаюсь просить у такого великого и гениального артиста мира поддержки и сочувствия для достижения цели моей жизни, мечты моих юных лет. [...] По экрану я Вас давно знаю и люблю, начиная с «Отца Сергия»[8], которого я видел в Москве, кончая «Курьером царским (Мишелем Строговым)», и жду с нетерпением, когда в нашем городке появятся на экране «Сашенька» и Ваши первые американские фильмы. Вы были первым началом любви к моему идеалу. Ваш необыкновенный талант, Ваша замечательная игра так притягивали меня к экрану, что я не мог оторваться. [...] Картины с Вашим участием я смотрел по 2-3 раза. Смотря на Вас, я думал: только этот гениальный человек меня может понять и помочь... Я пришел к убеждению, что я без Кино не могу больше жить, что Кино – это

[7] В фильме «Мишель Строгов» (1926) режиссера В.Туржанского И.Мозжухин выступил в качестве соавтора-сценариста и сыграл главную роль.

[8] В фильме «Отец Сергий» (1918) режиссера Я.Протазанова И.Мозжухин исполнял главную роль князя Касатского.

мое призвание и Вы, как артист, поймете мою душевную боль, что, стремясь к чему-то Великому, я не могу это привести в исполнение за неимением денежных средств на поездку в столичный город для поступления на киностудию. Я знаю, что еще молод — мне только 20 лет. Но благодаря моему многолетнему и частому посещению кино, я постепенно ознакомился с техникой фильмовой игры и мне только остается поступить на киностудию или в какое-нибудь кинопредприятие на практику, чтобы только освоиться с фильмом, а тогда бы я из всех сил старался, чтобы от меня была польза для фильма. Но, увы, для этого у меня нет средств... Я Вас очень-очень прошу помочь мне материально хотя бы посылкой небольшой суммы... и за Ваш великодушный поступок я был бы навеки благодарным до глубины сердца...

В глубокой надежде на Вашу скорую поддержку и отзывчивое участие остаюсь с глубоким уважением и почтением преданный Вам до гроба поклонник

Александр
[Брест-Литовск, 1927]

Делаю последнюю попытку — пишу Вам, хотя думаю, что сначала это письмо пройдет через цензуру секретаря и Вы его не прочтете. Но если судьба мне поможет... я верю, что Вы пойдете мне навстречу...

У меня только одно желание — увидеть Вас. Я живу напротив Вас, слежу за Вашей жизнью, вижу, как много людей у Вас бывает — и мне кажется невероятным, чтобы Вы могли подарить мне пять минут времени [...] у меня, к сожалению, нет никаких рекомендаций и мне не о чем просить Вас — неужели же поэтому Вы не выйдете ко мне и не доставите мне громадной радости видеть Вас? [...] Я звонила Вам, я знала, Вы были дома, у Вас был свет — но не могли же Вы подойти к незнакомому телефону... Я ждала Вас часами на улице — все напрасно. Вы видите — я сделала все зависящее от меня... Пойдите же ко мне навстречу и подарите мне эту радость, которая даст мне так много, а у Вас отнимет только пять минут времени... Не отнимайте же у меня надежды видеть Вас, не оттолкните моей просьбы... Я буду так ждать Вашего звонка или записки... Прошу Вас еще раз сделайте это!

Нина
[Берлин, 1927]

Государь ты мой батюшка! Иван Ильич!

Окажи свою милость рабе своей покорной Татьяне, успокой ее душеньку белую, воззри на письмо сие оком своим светлым и уважь ее просьбу великую: надпиши рученькой своей белою картинку с лица твоего лепою, прикажи холопьям своим отослать ее в чужу страну; злой судьбой-злодейкой родины своей лишенной, рабе твоей покорной и имеющей тебе благодарность по гроб жизни своей.

Многоуважаемый г-н Мозжухин.

С большим трудом беру себе смелость написать Вам письмо и прошу прочесть это письмо... Так как Вы тоже с Русским характером, со слезами прошу меня взять к себе, если только возможно.

Буду даже мыть Ваши ноги и пить воду — слишком много мучился в чужой стране и мечтал обратно уехать в Россию и не мог... У Вас будет один шанс раз в жизни спасти от смерти... И так что прошу еще раз у Вас не отложить это письмо в сторону и помочь мне.

Моня
[Румыния, 1929]

Христос Воскресе, глубокоуважаемый и глубокочтимый – гордость русского народа Иван Ильич!

Ради Бога, прошу Вас – не бросайте, а прочтите вопль русской женщины, которую еще с 19-го года преследует мысль обратиться к Вам и поделиться своим горем, как к брату, которому тоже пришлось скитаться вдали от родины своей... Последний раз я Вас видела в 19-м году, в Крыму. Вы играли в городском театре, и сколько раз я видела гуляющим Вас на Приморском бульваре, порывалась подойти к Вам и рассказать все о своей жизни и что мне делать, но что-то меня останавливало... Вы тогда могли мне помочь, когда день ото дня ждали, как бы скорей выехать из Севастополя и начать новую жизнь, полную успехов и славы. Вы ведь и не подозреваете, сколько есть русских, которые следят за Вашей славой и триумфами, и горд русский народ за русского артиста, который заткнул за пояс многих хваленых... Когда попадаешь в кино и идет пьеса с Вашим участием – сидишь и слышишь русскую речь: «Ах, Ванюша, Ванюша!» И восторгам нет конца... Господь Вас наградил Божьим даром и чуткой душой [...] умоляю я Вас кровавыми слезами – возьмите Вы меня к себе, ведь Вам нужен свой человек, Вы ведь часто будете уезжать с женой крутить картины, а дома ведь нужен свой человек не как прислуга, а как верная сторожевая собака, которая питается крошками от своего господина и бывает сыта и преданна на всю жизнь... Если Вы мне не поможете, Иван Ильич, то тогда будет конец – больше нет сил, и не для чего жить... а мне так хотелось к Вам попасть, зная, что Вы и в церковь когда-нибудь будете пускать, и умерла бы у своих, русских, зная, что меня бы никто не обижал и вообще я чувствовала бы, что меня за мой труд уважают, а главное, что я между своими.

Мария
[Ковно]

Предисловие, публикация и примечания Р.Янгирова

М.ТУРОВСКАЯ

30 — 40-е: «ЧАСТНЫЙ СЕКТОР» В ЭПОХУ ДИКТАТУРЫ

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

Пушкинская площадь. Конец 30-х годов

Почему 30 — 40-е годы? Я выбрала это время потому, что в нем многое коренится, и потому, что очень многое в нем остается не только не изученным, но даже и не замеченным.

Наш народ пережил жесточайшую диктатуру. Эта диктатура имела одну особенность: она осуществлялась при энтузиазме большинства. Наверняка можно сказать, что это было заблуждение утопического, мифологизированного сознания. С точки зрения этого сознания, 30 — 40-е годы были годами повального торжества идейности — мы скажем теперь идеологической индоктринации, — коллективизма и унификации. 30-е считались своего рода «золотым веком» советского образа жизни, культуры, искусства «социалистического реализма».

Сегодня 30-е подвергаются таким же яростным нападкам как раз потому, что образ их, характеристика в общественном сознании остаются неизменными, хотя и с обратным знаком: унификация, индоктринация, дегуманизация. В самом общем виде — с птичьего полета — это так и есть. Но как человек, заставший это время (хотя и в детстве), как человек, переживший затем многие периоды нашей истории, я не устаю задавать себе «детские» вопросы.

Почему при почти нулевой общественной морали («раскулачивание» деревни, процессы «врагов народа» в городах) личная мораль была несравненно выше, чем сегодня?

Почему люди, которым почти ничего не платили за труд, работали не за страх, а за совесть?

Почему, при общей несвободе, могли (если их прямо не убивали) найти свою «экологическую нишу» Булгаков и Зощенко, Шостакович и Прокофьев, мог быть расцвет театра и музыки?

Как свидетель этого времени, хотя и из-под стола, или с «точки зрения лягушки», как говорят в живописи, я высказываю предположение, что 30-е годы не были конечным продуктом диктатуры и ее «золотым веком». Что, напротив, это было переходное время, когда революционаризм 20-х годов стал переходить в прагматическую, практическую сталинскую диктатуру — «большой террор», как его называют историки, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, негомогенность, многоукладность, которая практически рухнула только после войны, когда и наступила «ждановщина». Зато многоукладность 30-х несла в себе возможность для будущей «оттепели».

Таково краткое объяснение темы.

Культурная ситуация в СССР 30 — 40-х годов обычно изучается в рамках господствующей тоталитарной доктрины, закрепленной организационно I Съездом советских писателей и созданием Союза писателей, теоретически же — формулировкой нормативного постулата социалистического реализма, распространяемого на все виды искусства. Номинально постулат соцреализма был господствующим: он составлял основу преподавания в школе и в вузе, служил критерием для работы издательств и журналов, для многочисленных «госприемок» произведений изобразительного искусства, спектаклей, фильмов и проч. На уровне институции — будь то органы государственного правления (Комитет по делам искусств), партийное или общественное руководство (творческие союзы) — идеология «заказывала» ту культуру, в которой была заинтересована. Но действительно ли идеология охватывала всю область культуры, реально функционирующей, бытующей в обществе?

Александр Иванович Герцен как-то сказал, что от дурных российских законов есть лишь одно спасение: такое же дурное их исполнение. Это в полной мере относится к области идеологии. Она могла «заказывать» культуру «на входе» и контролировать ее «на выходе», но реальное бытование культуры в обществе лишь отчасти подчинялось этому диктату. На самом деле оно было многослойней, многосложней, «плюралистичнее», как принято сейчас говорить. Напомню: даже официально советское общество считалось «классовым» до самой сталинской Конституции 1936 года. Если быть ближе к практике, то правильнее назвать его многоукладным. Шли мощные процессы миграции: насильственной («раскулачивание») и естественной, географической и социальной (урбанизация). Русская деревня начала тот «исход» в город, который к сегодняшнему дню почти обезлюдил ее. В процессе формирования советской партократии еще наличествовало множество переходных микросостояний. Вчерашние крестьяне шли на заводы, и они же учились в техникумах вместе с детьми «служащих», которых не брали в университеты за происхождение: они должны были «провариться в рабочем котле». Получить высшее образование было легче рабочему или крестьянину. Из «раскулаченных» оседали в городах «домработницы», без которых нельзя представить себе быт 30-х. Эти советские Арины Родионовны приносили в дом свои представления. В годы воинствующего атеизма водили детей в церковь, даже крестили их тайком. С другой стороны, «лишенцы» — то есть люди, лишенные прав состояния по классовому признаку, — шли работать в учреждения, принося туда свою культуру. Воспитание детей, казалось бы, целиком отданное советской школе, не ограничивалось деревенскими сказками и религиозными привычками домработниц и нянь. Так же широко распро-

Из семейного альбома В.Озерского. 1939

странены были в быту «детские группы», которые держали дамы из «бывших».

Средняя советская женщина, жена и мать, работая по восемь-десять часов в сутки, не имела времени ни на быт (очень трудоемкий — десять часов в сутки, как тогда, так и теперь), ни на детей и нуждалась в помощи и домработницы, и «бонны», которая гуляла с детьми и обучала их иностранному языку. Самым распространенным языком в России — в моем детстве — был немецкий. Мы не только читали, но еще писали готическим шрифтом. Уроки музыки, «бонны» или немецкие группы были так же типичны, как домработницы. В быту оставалось много сфер частного обслуживания, поскольку государственная сфера обслуживания была очень низкого уровня. Платья шили (главным образом перешивали из старого) частные портнихи, обувь шили частные сапожники. Молоко и молочные продукты возили в город пригородные молочницы. Овощи покупали на рынке: Москва, как и другие города, еще была окружена кольцом огородничества.

Огосударствление быта, таким образом, было далеко не полным: он был весь пронизан «частным сектором» еще долго после отмены «новой экономической политики».

Менялся состав партийного и советского руководства: на смену революционерам с подпольным стажем приходили «выдвиженцы» — люди из «глубинки», выдвинувшиеся в борьбе с троцкизмом. Кстати, вертикальная мобильность была тогда гораздо выше нынешней.

Общество во всех направлениях было пересечено подобными маргинальными состояниями, малыми стратами, которые к тому же вынуждены были сосуществовать в условиях коммунальных квартир, где соседей изредка выбирали (так называемое самоуплотнение), чаще получали. Сергей Эйзенштейн жил в одной из комнат бывшей огромной квартиры доктора Штрауха — отца своего сотрудника. «Коммунальная квартира» — особый, чисто советский феномен, незнакомый Западу, заслуживающий специального изучения.

Так же, как и социальные состояния, был взболтан быт. Деревня принесла в город свою «завалинку» и «пятачок» — коллективные формы времяпрепровождения с гармоникой и плясками, которые и сегодня существуют на периферии большого города.

Утопический социализм кое-где реализовался в виде конструктивистских клубов, домов-коммун (которые очень скоро стали общежитиями), фабрик-кухонь. Но в целом быт состоял из остатков дореволюционной предметной среды — в деревне больше, чем в городе, в провинции больше, чем в столице.

Можно считать, что жизнь в 30-е годы была морально безбытна (во всяком случае, с точки зрения ценностных ориентаций). Но в любом случае материально-предметная среда составляет часть культуры, формирует эстетические нормы и критерии, если не на сознательном, то на более глубинном, бессознательном уровне. Каким бы футуристическим (то есть устремленным в будущее) ни было сознание, чувство ценит привычное и канонизирует знакомое. *Теоретическое устремление*

Сухаревская площадь. Рынок. 1924

в будущее и практическая укорененность в прошлом составляли один из многих парадоксов общественного сознания 30-х годов.

Это относится не только к предметному быту. Таким же парадоксом был зияющий разрыв между чрезвычайно высоким уровнем личной нравственности (творческое отношение к труду, честность) и неслыханным цинизмом общественной жизни. Дело здесь не только в слепой вере, энтузиазме, как и не только в страхе. Дело все в той же двойственности — *теоретической устремленности в будущее и практической укорененности в традиционно-христианской морали («не укради», «не убий»)*, которая, в свою очередь, гораздо консервативнее сознания. Для понимания этого реального противоречия введем понятие морально-нравственного пласта, который истощается постепенно[1].

Из частного семейного альбома. 1932

И, наконец, круг чтения. Домашние и публичные библиотеки хранили наслоения разных эпох, в том числе 20-х годов (тома знаменитого издательства «Academia», переводная беллетристика издательства «Земля и фабрика» и проч.). Но основную часть библиотек составляли дореволюционные издания (на рубеже веков в России бурно развивалось книгопечатание и журнальное дело, что позволило собирать книги людям и среднего достатка). Значительное их количество сгорело в печах в войну. Таким образом, вектор читательского (и культурного) интереса мог быть обращен в разные направления.

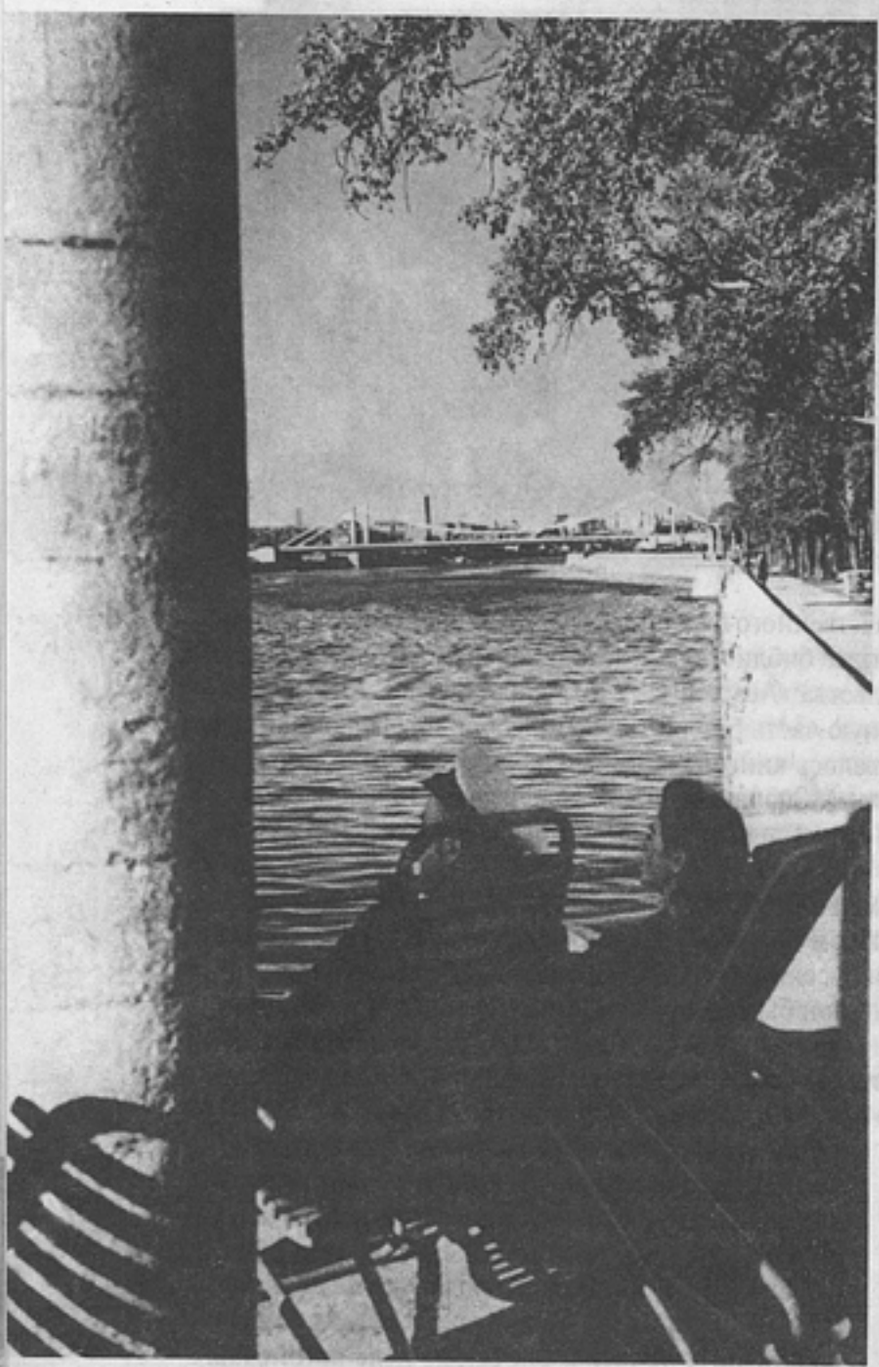
Поэтому, прежде чем говорить о культурных ориентациях, введем еще одно понятие: материально-культурный пласт. Экология культуры (как и природы) зависит от многосоставности, изобилия ресурсов, просто от ее мощности. И если русский культурный пласт был во многом деформирован, нарушен революцией, то одновременно он был ею существенно наращен, приумножен; не говоря уже о том, что взболтанность быта сделала его в каком-то смысле и более обозримым.

В 30-е годы пласт этот, во всяком случае, настолько же менее истощен, как и природные ресурсы нашей страны.

На перекрестках поколений, на изломах социальных страт культура функционировала не только радиально — от идеологического центра через образовательную, воспитательную системы (сеть партпросвещения, всякого рода «кружки» и программы, например, «Комплекс ГТО», пресса и проч.), но и точечно. На самом деле автономия микроинституций (от «детских групп», детских ленинградских журналов «Еж» и «Чиж», отдельных школ, кружков театральной самодеятельности до таких образований, как гуманитарный институт философии и литературы ИФЛИ и полуразгромленные научные школы) была в начале 30-х еще сравнительно высока и убывала постепеннее, чем хотелось бы тоталитарной власти (отсюда идеологические «кампании», например, разгром «формализма» в середине 30-х).

Таким образом, *культура 30-х не была убогой: она была богатой, многослойной, многосложной. Унификация (в том числе унификация восприятия) еще не была состоянием: она была процессом, растянув-*

[1] Разумеется, и в те времена люди, свободные от химеры, именуемой совестью (Гитлер), преуспевали больше и пробивались наверх, так как становящаяся партократия производила отрицательную селекцию.



Набережная. Центральный парк культуры и отдыха им. М.Горького. Конец 30-х годов

шимся практически до конца «брежневского» периода. Внутри этого процесса — на бытовом и личностном уровне, без деклараций и манифестов — функционировали разные ориентации.

Заметна была эскапистская, консервативная традиция, обращенная к началу века и идеалам классики, — она воплощалась еще в живых людях, носителях этой культуры, в музеях и «старых» театрах, таких как Большой и Художественный.

Пульсировала еще «жизнеустроительная» традиция полуразгромленного «авангарда» с ориентацией на новые формы быта, на революционное искусство, на театр Мейерхольда и великое монтажное кино.

Как ни странно, в моем поколении резко возросло отталкивание от всего, связанного с революцией: не столько от ее форм (в живописи или музыке), сколько от комплекса ее идей. Это был своего рода «неоэскапизм», поэтому наши литературные и театральные вкусы были отчетливо консервативными: культура «серебряного века», МХАТ, Булгаков[2].

Эти консервативные ориентации были, думаю, еще и результатом культурной автаркии. Мы мало что знали о других, и наши «западнические» ориентации по своему смыслу тоже были эскапистскими: уход в «другое».

И, конечно, существовала очень разветвленная низовая, «мещанская» культура со всеми ее атрибутами, от гармошки до ковриков с лебедями, которая лишь постепенно, неохотно и частично сливалась с официальной массовой культурой, оказывая на нее постоянное давление. Она оказалась очень стойкой, существует и по сей день.

Лишь на этом неоднородном фоне можно изучать становление официальной культуры 30 — 50-х годов, пришедшей на смену культуре 20-х. Смена парадигмы, которая носила глобальный характер, происходила с поправкой на тоталитарные структуры. «Предлагаемыми» обстоятельствами стали автаркия, экономическая и культурная (была создана уникальная конструкция «железного занавеса»), и монополизация (кино, в частности, с ликвидацией последних остатков частной инициативы в области производства и проката к началу 30-х целиком стало монополией государства).

Культура 30 — 50-х годов, начав формироваться на излете 10-х и 20-х, естественным, а потом и насильственным образом была ориентирована на стабилизацию, со временем дополненную комплексом реставрации (не случайно словосочетание «сталинский ампир»).

Планетарность и жизнестроительство, разрыв с прошлым в пользу утопии будущего, деконструкция, поиски новых форм, плюрализм и конкуренция «измов», причастность мировому культурному процессу, свойственные культуре 20-х годов, уступили место прагматике (воплощение идеи имперской государственности), единству метода (социалистический реализм), опоре на прошлое

[2] Я задалась вопросом, почему великий писатель Андрей Платонов оказался для меня поздним открытием «белого пятна», в то время как русская поэзия, Булгаков, даже имена философов были лишь дополнением знакомого. Потом догадалась: Платонов — номинально — принадлежал к советской, «пролетарской» ветви литературы. Этого было достаточно для его априорного отторжения.

(на классическое наследие, поиски национальных корней), на идеал красоты, на общедоступность, сюжетность, на образ «живого человека».

В искусство шаг за шагом внедрялась государственная иерархия. Для актеров были введены звания: заслуженного артиста республики, потом народного (1936); для деятелей культуры установлены были Сталинские премии разных степеней (1941). Маяковский — уже мертвый — получил официальный статус «лучшего и талантливейшего» поэта эпохи (согласно резолюции Сталина на письме Лили Брик); юбилей Пушкина в 1937 году был отпразднован с государственным размахом[3]. Художественный театр (до конца 20-х сохранявший экономическую форму «товарищества») стал не только государственным и академическим, но и эталонным театром страны. Система Станиславского была интегрирована в рамки соцреализма.

Зрелищные искусства были вообще фаворитами времени: они составляли фасад эпохи.

Это было время действительного расцвета Большого театра: обе труппы, балетная и оперная, обеспечивали спектакли блестящими составами. Установка на государственность, державность если и не способствовала модернизации этих придворных жанров, зато оказалась благоприятна для большого стиля (М.Семенова в балете, М.Рейзен в опере). Премии музыкантам-исполнителям на международных конкурсах подтверждали этот большой стиль (Э.Гилельс — фортепиано, Д.Ойстрах — скрипка). Державным был дирижерский почерк Е.Мравинского. Исполнительское мастерство, в свою очередь, было фаворитом эпохи.

Национальные республики — вне зависимости от традиций: христианских, мусульманских, западных или восточных — должны были повторять ту же пирамиду: если национальная культура не знала оперы и балета, их выращивали, подобно гомункулусу в колбе. В драматическом театре разноязычные и разноконфессиональные культуры находили общее через Шекспира, «созвучного», как тогда говорили, эпохе. («Отелло» стал национальной классикой для восточных культур от Кавказа до Средней Азии.) Это, разумеется, лишь примеры.

Возвращение воинских званий — маршала (1935), генерала (1940), возрождение мундиров, погон, ритуалов маркировали возрождение имперской идеи.

На уровне «живого человека», взращенного искусством 30-х годов, это означало, что его интересы должны были совпадать с интересами государства: гармонизироваться с ними, если они совпадали не вполне; быть пожертвованными, вплоть до жертвы собой, в случае государственной необходимости.

Любое противоречие с объявленными интересами, несовпадение или даже уклонение было конституировано в универсальной фигуре «врага народа», который, согласно известной формуле Горького «если враг не сдается, его уничтожают», подлежал физическому уничтожению. Таков был несложный, но емкий алгоритм искусства 30-х годов.

При этом не надо забывать, что этот алгоритм не родился готовым из головы Зевса, а вышел из горнила так называемой «перековки», что на общечеловеческой шкале доблестей, подвигов и славы способность жертвовать собой (и другими) во имя высшего блага всегда была одной из самых притягательных; державность же вообще обольстительна для художественного воображения так же, как зло.

Таковы были — в самом общем виде — параметры официальной культуры.

Будучи заведомо и государственно иерархической (артисты академических театров получали бóльшую зарплату, чем просто театров, артисты со званием — больше, чем просто артисты), культура эта была тем не менее

Спуск с Большого Каменного моста к Москва-реке. Конец 20-х годов

[3] Можно сравнить с этим такое же присвоение национал-социалистической культурой Гёте и Шиллера.

ориентирована на идею общедоступности и в этом смысле гомогенности. Люди жили скученно, в коммунальных квартирах; специализированное «снабжение» даже после отмены карточной системы, тоже ранжированной («ГОРТ» «а», «ГОРТ» «б» и т.д.), существовать не переставало. Но теоретически все имели равные права. Идея равенства, эгалитарности, которая сегодня обнаруживает деконструктивность, осуществлялась через механизм своего рода представительства, сформулированный словами популярной песни: «Когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой».

Согласно идее «диктатуры пролетариата», трудом считался главным образом физический труд.

Слеты колхозников-ударников, стахановцев проходили в Кремле. Участникам предоставлялась возможность приобщиться к балету, опере, драматическому театру. Лучшим «представителям народа» («героям») — будь то полярники, летчики, стахановцы, музыканты-лауреаты — могли быть предоставлены автомобили или отдельные квартиры; высотные здания или послевоенная парадная застройка на улице Горького, в свою очередь, «представляли» строительство жилья для народа. Для демонстрации лучших достижений колхозников была возведена ВСХВ (впоследствии ВДНХ) с ее отраслевыми и национальными павильонами.

Метод социалистического реализма (сущее плюс должное) подсказывал способ без надрыва сравнивать искусство с реальностью: мощь державы и уровень «лучших представителей» олицетворяли всех и каждого. Это была символическая культура, компенсаторный механизм, который работал с завидным КПД[4].

На самом деле никакого единства и гомогенности культуры (как бы узаконенной I Съездом писателей), разумеется, не было. Как я уже говорила, культура 30 — 50-х годов была не только государственно-иерархической, как всякая система, она была структурирована вдоль и поперек, по горизонтали (искусство, наука, зрелище, дизайн, мода, комфорт...), а также по вертикали внутри каждой подсистемы. Предоставлял ли Театр имени Мейерхольда бесплатные билеты рабочим-ударникам, брал ли МХАТ шефство над заводом, все равно реальное общество было разделено на культурные страты, сообщества, группы, которые потребляли «свою» культуру (в том числе и очень высокую), и эта «своя» культура, как и во все времена, выполняла множество разных функций: эскапистскую и социализирующую, компенсаторную, информативную, рекреационную, престижную, эстетическую, эмоциональную и какую еще угодно, а отнюдь не только ту агитационно-мобилизующую и, хуже, очковтирательскую, как сегодня иногда себе представляют.

И еще: она просто помогала людям выжить, каждому «своя» культура и «свое» искусство, в точности по старому рецепту Козьмы Пруткова: «Один в восторге от Берлина, мне ж больше нравится Медынь, тебе и горький грех малина, а мне и бланманже полынь».

Здесь уже вступали в силу факторы индивидуальные: семейные традиции, образовательный ценз, реальные возможности, случайности окружения и проч., и проч.

Разумеется, все эти субкультуры вели полулегальное существование на границах тоталитарной культуры; если у них не было своего «самиздата», то была «неформалка», иногда очень курьезная. Приведу пример из собственной биографии: у нас в школе учился пасынок

[4] И эта сталинская культура не была капризом одного человека или даже клики — она несла в себе все признаки тоталитарности (сходство с немецкой практикой не случайно) и как таковая, как всякая сильная система, имела саморазвитие.

Булгакова Женя Шиловский, поэтому мы имели возможность на уроках читать под партой «Белую гвардию» в заграничном, рижском издании, не говоря уже о «Роковых яйцах» в советском издании. «Дни Турбиных» Булгакова в Художественном театре были любимым спектаклем, мы смотрели его по многу раз (кстати, благодаря тому, что Сталин любил спектакль и в 1939 году велел его восстановить).

Другая «неформалка»: после войны мой учитель в театральном институте Абрам Эфрос — знаменитый искусствовед — знакомил нас с эмигрантскими уже стихами Марины Цветаевой, Владислава Ходасевича и др.

Собственная его судьба была в этом смысле тоже не стандартна. В первые послереволюционные годы он был экспертом по закупке картин крупнейшей Третьяковской галереи и получил от Ленина личный мандат на приобретение искусствоведческой литературы за рубежом на государственный счет. К нашему времени он давно уже был в опале (отчего и попал к нам в театральный, где почти все были «бывшие»), но ленинский мандат никто не мог отменить, и он исправно каждый год получал каталоги французских издательств, отмечал нужное и получал дорогие альбомы из Парижа. По этим книгам он знакомил нас с современным искусством Запада, а потом, когда и наш оазис был разогнан и он остался вообще без работы, изредка продавал эти альбомы, чтобы жить.

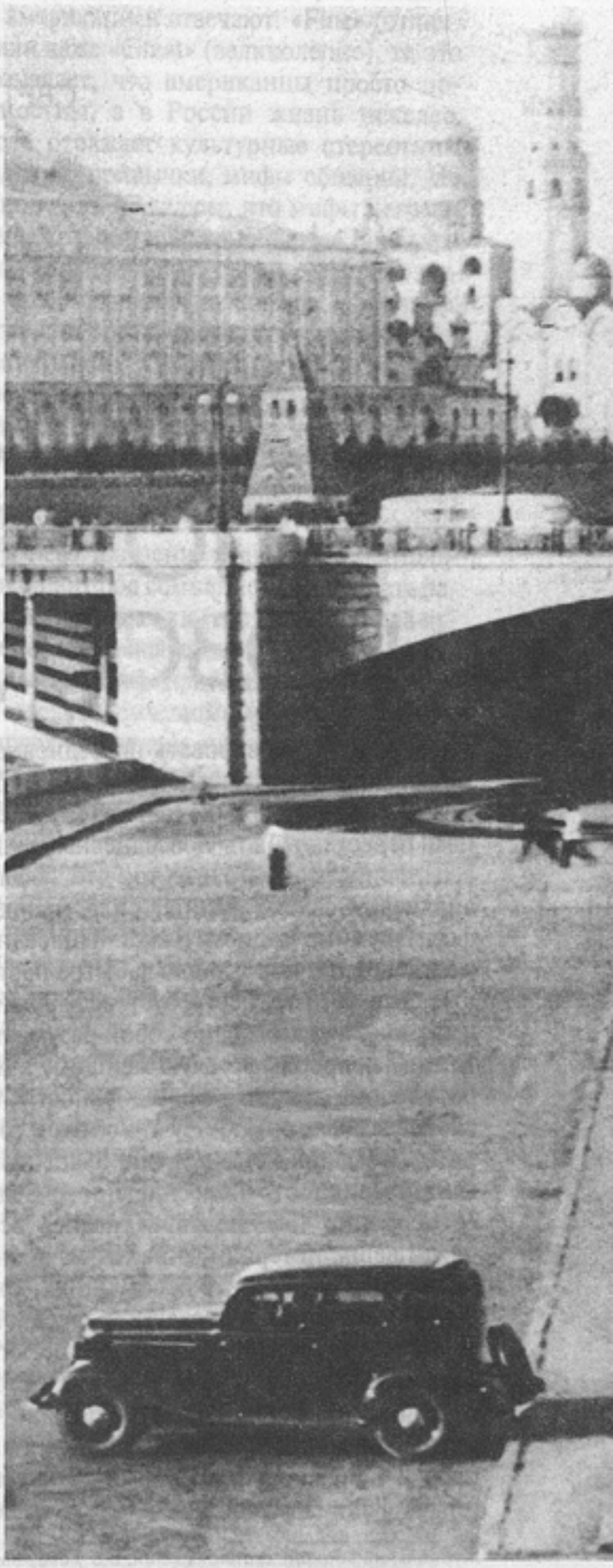
Таковы были парадоксы и флуктуации советской действительности.

Конечно, все эти субкультуры были так или иначе деформированы тоталитарной культурой.

Приведу другой сугубо личный пример. Общеобязательность единой философии и эстетической теории научили меня (как и многих других в моем поколении) избегать философии и теории, оставаясь «при факте», по слову Достоевского, а общие идеи искать в негуманитарном знании (в книгах Эйнштейна, Нильса Бора, Шредингера, Фрейда и др.). Разумеется, это существенная деформация, как и отвращение к цитатам, выработка Эзопова языка, отчего ныне страдает «кессонной болезнью» неподцензурная культура.

Но если бы этих субкультурных явлений не существовало, то восстановить стиль времени и идти дальше было бы невозможно.

Ныне становится реальным — не только фактически, но и эмоционально — изучение тоталитарных культур как системы. Мне кажется это важным, потому что механизмы их действенны, а соблазны велики.



Большой Каменный мост. 1940

СВЕТЛАНА БОЙМ

В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Попытка анализировать повседневность может показаться парадоксом. Серые будни в поэтической рамке или под микроскопом перестают быть повседневными. Повседневность — это все то, что избегает анализа. Осадок, рутина, сила инерции, фон, шум на заднем плане. Повседневность — это наше хорошо забытое настоящее, все то, что не требует рефлексии и раздумья, а как бы само собой разумеется. Если мы спросим усталую женщину в метро, что она думает о повседневности, она скорее всего ответит: «Ну что об этом говорить, это и так ясно». И она будет права. Самоочевидность повседневности делает ее особенно неуловимой. Труднее всего найти вещь, потерянную на самом видном месте, или обнаружить преступника, который не прячется, а беседует с соседкой и ест жареные сосиски. Повседневность тавтологична, чрезмерно знакома и потому невидима. Зигмунд Фрейд отметил, что очень хорошо знакомое (heimlich) легко превращается в жутковато-фантастическое (unheimlich). Повседневное и невероятное — это близнецы-братья. Только потеряв возможность продолжать обычную повседневную жизнь — во время войны, в эпоху социальных катаклизмов или при переезде в другую реальность, — мы вдруг начинаем вспоминать и ценить ее. Но это уже не наша повседневность, а наша бывшая повседневность, прикрашенная ностальгией. (Это Campbelle Soup Энди Уорхола или коммуналка Ильи Кабакова — концептуальная повседневность, вынесенная за пределы временного потока. Многое в современном искусстве построено на ностальгии по повседневности, в которой ироническое и сентиментальное перекрещиваются.) Гораздо сложнее описывать жизнь, которая не стала искусством, не обогатилась катастрофой, не осталась «за кордоном». Повседневность — это все то, что сопротивляется эстетизации и анализу, идеологическому и политическому контролю. В то же время повседневная жизнь консервативна, традиционна и часто вуализует идеологию здравым смыслом. Она имеет особый ритм повторений и привычек, случайностей и незна-

Журнальный вариант статьи из книги: B o y m Svetlana. Common Places: Mithologies of Everyday Life in Russia. Cambridge and London. Harvard University Press, 1992.

чительных деталей. В повседневной жизни все дедраматизировано и как будто ничего не происходит. Ничего не начинается и ничего не кончается, а все только продолжается, словно в лабиринте, который забросил даже Минотавр. Французский писатель, философ и критик Морис Бланшо писал, что повседневность — это пространство вечное и нулевое одновременно (éternullité). Проза жизни тоже имеет свою поэтику.

Российская история (да и не только российская) показывает, как часто самые прекрасные идеи «разбиваются о быт», словно любовные лодки поэтов-самоубийц. Может быть, проблема тут не столько в быте, сколько в определенном отношении к повседневной жизни, которую любые красивые теории, будь то коммунистические, капиталистические, националистические, интернациональные, пытаются либо поставить за скобки, либо радикально перестроить. Изучение повседневности дает нам возможность понять культурную ментальность, сохраняющуюся на длинных исторических промежутках, помогает разобраться в том, как теории претворяются в практику и как этика повседневного поведения сводится не к высокоморальным тирадам, а к незначительным, но решающим индивидуальным выборам. Все это позволяет осмыслить не только правила, законы и запреты данного общества, но и способы увиливания, отлынивания, одурачивания, уклонения и отступления, на которых держится повседневная жизнь. В результате то, что считалось для всех самоочевидным, может предстать в самом неожиданном свете.

Повседневный опыт общества можно описать также посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысляют свое существование. Ролан Барт определил миф как повествование (narrative), которое бытует в данной культуре и воспринимается как естественное и очевидное, данное самой природой, а не заданное культурой[1]. Миф — не моральная, а описательная категория. Например, если на вопрос: «Как дела?» — большинство российских людей отвечают: «Ничего», а большинство американцев отвечают: «Fine» (отлично) или даже «Great» (великолепно), то это не означает, что американцы просто поверхностны, а в России жизнь тяжелее. Скорее отражает культурные стереотипы поведения, привычки, мифы общения. Но это, конечно, не значит, что мифы неизменяемы, хотя они и не изменяются так быстро, как политические партии. «Новые мифы» часто строятся на старых. Например, многие советские мифы строились на российских мифах XIX века, которые они одновременно ассимилировали и искажали. Миф — не символ, он не дает четкой иконографии, а скорее предлагает «сюжетный ход». Через миф данная культура помогает человеку понять и осознать, что происходит вокруг него. Изучение культурной ментальности ставит под сомнение возможность радикальной переделки мышления народа путем простого внедрения идеологии сверху или извне. Миф притворяется аполитичным «здравым смыслом», но он всегда ассимилирует идеологию или культуру страны. Мифы отражают культурные «комплексы» и далеко не всегда соответствуют конкретному повседневному опыту, скорее они являются зеркалом, через которое повседневность может стать осмысленнее. Мифология — это язык культуры, мы все говорим на нем (хотя некоторые из нас становятся двуязычными), иначе мы бы просто не поняли друг друга. Если мы не разберемся в наших мифах, то останемся в плену у них и наш разговор о повседневности будет бессознательной репетицией старого репертуара.

Культурный миф, который я предлагаю к рассмотрению, касается самого понятия повседневности. Как говорят о повседневной жизни в данной культуре? Каковы различия, например, российского и американского отношения к быту?

В российской традиции миф о повседневности представляется в героическом и мелодраматическом свете. С повседневностью чаще всего борются. По поэтическому определению Маяковского, это называется «борьбой с крепостями быта». Роман Якоб-

[1] Barthes Roland. Mythologies. Paris, Seuil, 1957. В отличие от бартовского, в нашем понимании «правые» и «левые» мифы существенно не отличаются по своей структуре.

сон написал в своей статье о самоубийстве Маяковского, что русское понятие «быт» непереводимо на европейские языки, так как, по мнению критика, только в русской культуре существовало противостояние быту, воплощенное в понятии *бытие,* которое в разное время определялось то как духовное, то как поэтическое, то как революционное. Борьба с бытом, мещанством и пошлостью характерна для многих представителей русской интеллигенции, раннего русского социализма, философии символизма и русской идеи. Она определяет таких непохожих мыслителей, как Герцен и Бердяев, Соловьев и Троцкий. Даже обычно ироничный Владимир Набоков настаивал на оригинальности российской банальности. Он писал, что русское слово «пошлость» абсолютно оригинально и что понятие «пошлого» могло возникнуть только в русском языке XIX века «благодаря хорошему вкусу старой России»[2]. А академик Дмитрий Лихачев утверждал, что слово «подвиг» не переводится на другие языки, так как оно определяет не конкретное достижение человека, а, скорее, само движение его духа, подвижничество. Непереводимость слов «быт» и «подвиг» — две стороны одной медали, одной системы. Преломляя эти рассуждения в ироническом ключе, современный сатирик пишет, что главным российским героем является Иванушка-дурачок, который всегда готов на подвиг, но не знает, что делать в мирное время, с чем бороться, как пережить повседневную жизнь. Российский быт предстает драконом, чудовищем, которое нужно покорить.

Само понятие повседневности, хотя и противостоит истории и политике, не является внеисторическим. Каждодневная жизнь существовала всегда, но особое современное понятие «повседневного» связано с разрывом трансцендентального видения мира, с концом общего религиозного сознания, в котором повседневное было частью трансцендентального ритуала. Как бы мы ни хотели вернуться обратно, этот возврат невозможен и является лишь ностальгическим импульсом, желанием избавиться от настоящего. Современное ощущение повседневности связано с началом модернизации, разделением сфер существования, выделением общественных и личных пространств, появлением третьего сословия, развитием среднего класса, демократизацией общества, отделением церкви от государства и потерей больших стилей — церковных, монархических и имперских[3]. Естественно, процессы модернизации вызвали реакцию во всей Европе. В России же романтическое сопротивление модернизации и повседневности сохранилось чуть ли не до конца XX века.

От философов-символистов до структуралистов русская культура описывалась как культура, основанная на противостоянии быта и бытия. В 70-х годах Юрий Лотман и Борис Успенский писали, что в русской культуре отсутствует «промежуточное пространство» — то есть искомое пространство повседневности. Следовательно, по мнению критиков, понятия «личной жизни» и «public sphere», «civil society» (гражданское общество) — все сферы жизни, которые в европейском контексте нейтральны, в русском контексте стали восприниматься как наигранные, театрализованные. Ученые проводят параллель между Западным и Восточным христианством и отмечают, что в православии отсутствует понятие «чистилище» и вместе с ним отсутствует промежуточное пространство, медитирующее между добром и злом. Но правомерна ли чисто религиозная модель для описания современной культуры? Вряд ли такое религиозное «двоемирие» соответствует конкретному повседневному опыту современной российской жизни. Однако оно четко формулирует культурную мифологию «непереводимой» российской повседневности. Наш краткий словарь «непереводимых» русских высказываний, относящихся к повседневной жизни, открывают два «чудовища» — *пошлость* и *мещанство.*

ПОШЛОСТЬ

Слово «пошлый» происходит от «пошло».

[2] Nabokov Vladimir. «On Philistines and Philistinism» in Lecturec on Russian Literaturs. New York, 1981.

[3] Общие работы по исследованию повседневности: Lefebvre Henri. Everyday Life in the Modern World, trans. Rabinovich Sasha. New York, 1984; Certeau Michel de. L'Invention du quotidien Arts de Faire. Paris, 1980.

Словарь Владимира Даля дает следующие определения пошлости:

«1. *стар.* — давний, стародавний, что истари ведется, старинный, древний, испоконный (пошлый купец — это купец, записанный в сотню).

2. *ныне* — избитый, общеизвестный и надокучивший, вышедший из обычая, неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым, площадным, вульгарным, тривиальным».

Российская интеллигенция еще боролась с пошлостью. Русская банальность — в отличие от «западной» — не знает «разделения труда». Она всеобъемлюща. Она включает в себя сферы духовного, эстетического и сексуального и касается вкуса, искусства, морали, мироощущения. У Достоевского «пошлый» становится атрибутом дьявола — не романтического Мефистофеля, а обыкновенного «беса», посетившего Ивана Карамазова. Пошлость — это царство «нечистого» во всех смыслах этого слова. «Мещанская» культура, культура среднего класса, согласно интеллигентскому мифу, «опошляет» высокую и народную культуру. Пошлость — это профанация самой традиции, превращение общих мест культурной памяти в простые клише. Пошлость профанирует народную культуру, превращая ее в вульгарность, а высокую культуру делает избитой и тривиальной. Страх перед «опошлением» — это сопротивление модернизации и демократизации общества. Со времен романтизма повседневность часто видится как «пошлость жизни», застой и повторение, лишенные какого бы то ни было трансцендентального или поэтического смысла. Такова, конечно, повседневность с точки зрения поэтов и интеллигентов, которые часто говорили от имени «маленького человека», но не так часто его слушали.

Пошлость определяется Набоковым как категория одновременно моральная и эстетическая. Пошлость — это неявный обман, это маска, двойная игра, театральность. В России и в русской философской мысли театральность часто выступала синонимом неискренности. В романах Достоевского сама поэтика повседневности кажется недостаточно искренней. Решение вопросов добра и зла требует мелодрамы, скандалов и взрывов повседневных ритуалов.

Интересно, что слово «банальность» до XIX века не несло негативного значения и вообще не входило в сферу эстетического. Оно указывало на традиционную феодальную общность, которой пришел конец после Французской революции. Современное понятие вульгарности — это выражение народного языка и поведения, которые не соответствуют идеализированному представлению культурной элиты о том, каким должно быть поведение народа. Когда-то на территории «бывшей Римской империи» все говорили одни «вульгарности»[4]. С падением культурной элиты, как с падением империи, большая часть населения переходит на вульгарное наречие.

Что касается понятия «непристойного» и его сексуальных коннотаций, то мы находим его в корнях слова «тривиальный». По латыни trivialis — это перекресток трех дорог, где обычно стояла проститутка. Хотя это одна из самых древних профессий, но в XIX веке проститутка стала своеобразной музой и одновременно антигероиней современности (Muse of modernity). Она превратила свое тело в «первичный капитал». Однако в русской традиции проститутка не пошлая героиня, она — святая страдалица. Пошлость — это сентиментализированная, обыденная сексуальность. В стихотворении Саши Черного «Пошлость» (1916) она представляется салонной дамой, которая продает «музу и любовь». Мужчина может быть пошляком, но аллегорическая фигура пошлости зарезервирована для женского пола. Множество женщин-писательниц пострадали от обвинений в сентиментальности и пошлости как в чрезмерном интересе к повседневному.

Мы помним слезы Анны Сергеевны — «дамы с собачкой» после ее первой ночи с Гуровым. Анна Сергеевна боится, что Гуров посчитает ее «пошлой женщиной». Оба стесняются слез и взаимных объяснений. Но именно страх пошлости превращает этот — западного стиля — курортный адюльтер в русскую любовную историю. «Вульгарная

[4] Языки бывшей Римской империи назывались «вульгарными».

лорнетка» Анны Сергеевны станет самым поэтическим и эротическим предметом чеховского рассказа. Герой узнает свою героиню благодаря вульгарной лорнетке. Она изменяет угол зрения читателя. Через эту вульгарную лорнетку мы увидим пошлое и повседневное другими глазами. Оказывается, что пошлое не всегда противостоит поэтическому. Чехов одним из первых в русской литературе понял значение повседневного и испытал страх и удивление перед «пошлостью жизни».

Борьба с пошлостью в официальной и неофициальной культуре безуспешно велась более ста лет, с 1860 по 1960 годы. Она помогала развитию культурного самосознания, но иногда ее собственные лозунги превращались в клише культурного снобизма. Кстати, история слова «сноб» тоже не лишена парадоксов: в Англии XVIII века снобом назывался человек, который пытался поступить в элитарные учебные заведения, не имея аристократического происхождения. «Snob» (сноб) — это сокращение от «sine nobilita» (человек, не имеющий благородного происхождения). Впоследствии именно они станут ярыми защитниками аристократии духа.

Но не будем лишний раз нападать на интеллигенцию. Это тоже уже не ново. В последние, послеперестроечные, годы слово «пошлость» исчезает из российского лексикона. Борьба с пошлостью, как и борьба со старой интеллигенцией, стала почти неактуальной. Но что станет с русской культурой при полном исчезновении категории «пошлого», пока трудно сказать.

МЕЩАНСТВО

Согласно Далю, «мещанин — это горожанин низшего разряда, состоящий в послушном окладе и подлежащий солдатству». Слово «мещанин» происходит от слова «место» и пришло в Россию из Польши или западной Украины в XVII веке. Мещанин, по сути, — бедный младший брат немецких и голландских бюргеров.

«Меня не поймаете на слове, я не против мещанского сословья. Мещанам без различия классов и сословий — мое славословье», — писал Владимир Маяковский во время усиленной борьбы с мещанством в 30-е годы. В русской традиции на протяжении двух веков очень трудно отделить нейтральное, описательное определение мещанского сословия от ругательства. Мещанин как представитель бедного среднего класса и мещанин как бездуховный обыватель слились в одно в русской культурной мифологии. Мещанство и интеллигенция и виделись как два культурных антипода, воплощающих в себе быт и бытие. Это один из основополагающих культурных мифов российской истории.

Если посмотреть на этот вопрос исторически, то мы обнаружим, что интеллигенция и мещанство «близнецы-братья» по своему социальному происхождению и исторической роли. Обе социальные группы выделились в российском обществе после реформ Петра I и получили большую социальную мобильность в противовес феодально-аристократической структуре допетровской России. Интеллигентский идеал — это аристократия духа в сочетании с бедностью. Таким образом, интеллигенция одновременно народна и благородна. (Слово «интеллигенция» — тоже интересное явление межкультурных взаимоотношений. Оно пришло в Россию из Германии, а затем эмигрировало из России во все европейские языки в русском варианте «intelligentsia».) Мещанство — это «третья» категория, это не благородное сословие и не народ.

Российский средний класс в середине XIX века воспринимался как понятие противоречивое. «Золотая середина» вообще никогда не была русским идеалом. Середняки всегда проигрывали. К тому же социальные или описательные категории часто переводились в духовные и моральные. Так случилось и с мещанством. Александр Герцен впервые перевел европейское понятие среднего класса как мещанство и изобразил европейскую буржуазную цивилизацию как «меркантильную и мещанскую». Искусство, по мнению Герцена, не выносит мещанства, противостоит ему. «Мещанство, — пишет Герцен, — идеал, к которому стремится, подымается Европа со всех точек дна. Это та «курица во щах...». Маленький дом с небольшими окнами на улицу, школа для сына, платье для дочери, работник для тяжелой работы, да это и в самом деле гавань спасения — havre de grace»[5].

[5] Герцен А. Концы и начала. Письмо первое. Сочинения. М., 1986, с. 354.

В России интерес к частной жизни всегда представлялся мещанским. В русской мифологии *личной жизни* противостояла *внутренняя жизнь*. Не частная жизнь в домике с маленькими окнами, а «бездомная» жизнь души. Согласно Бердяеву, «русской душе не сидится на месте, это не мещанская душа»[6]. Личная жизнь — индивидуалистична, внутренняя жизнь души связана с мировым собором. Но должна ли личная жизнь обязательно противопоставляться внутренней жизни? Даже Герцен в своих письмах блуждающего эмигранта описывает свою радость при переезде на новую квартиру — всего несколько страниц, но это после того, как он вынес приговор мещанским идеалам: «Флигель был не велик, не богат, но расположение комнат, мебель, все указывало на иное понятие об удобствах жизни... Я походил по комнатам, и мне показалось, что я после долгого скитанья снова встретил человеческое жилье, un chez-soi, а не нумер, не людское стойло»[7].

Почему Герцен считает, что «un chez-soi» (фр. «у себя дома») не должно переводиться на русский язык? Действительно ли «удобства жизни» несовместимы с душевными поисками? Маркиз де Кюстин, один из главных мифотворцев образа России на Западе, пишет с ужасом о невнимании, с каким относятся российские аристократы к собственной кровати. Кровать для француза — символ частной жизни, и поэтому Кюстина особенно поражает, что в аристократических домах «парадная кровать», кровать для показа гостям более важна, чем кровать для спанья и личное пространство. «Парадная кровать», как кровать Платона, она лишь идеал и никакой конкретной функции не выполняет. Личное пространство в России выступало как потемкинская деревня мелкого масштаба, убранная для иностранных гостей.

Российские путешественники узнали о личной жизни из заграничных путешествий. Личное пространство не воспринимается как нейтральное, индивидуальное, а наоборот, как чрезмерно театрализованное, неискреннее, не душевное. Английское «privacy» кажется противоположным душевности. Даже в словаре Даля личное и частное часто является синонимом эгоистического. Вот пример, который приводит Даль, чтобы объяснить понятие «личное»: «самотник личное благо предпочитает общему». В русской мифологии частная жизнь казалась слишком мещанской, чтобы заслужить внимание. Да и забота о повседневности — не пошлое ли это дело?

История борьбы с мещанством прошла через различные фазы. В 60-е годы XIX века ее вела социал-демократическая интеллигенция, воюющая против новой коммерческой культуры и «неправильных» народных вкусов. В конце XIX века Мережковский и Философов дали символистское осмысление этой борьбе. «Грядущий хам», хам как мещанин, согласно Мережковскому, был предвестником Апокалипсиса.

В 20-е годы борьба с мещанством велась как большевиками, так и художниками и писателями авангарда, кампания борьбы с домашним хламом объявила гражданскую войну слоникам, граммофонам, комодам, фикусам, желтым канарейкам и прочим буржуазным элементам. Маяковский, как известно, призывал «свернуть головы» желтым канарейкам мещанства. Борьба с мещанством затихает на некоторое время в 30-е годы, когда многие из бывших борцов кончили жизнь самоубийством, были сосланы или перевели разговор на другие темы. В рассказе Андрея Платонова «Фро» девушка раскаивается перед отцом в том, что она скучает по мужу, заботится о своей прическе, совсем как мещанка. На что отец отвечает: «Мещанки... теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться надо, те хорошие женщины были...»[8] Платонов возвращает мещанство к своему первоначальному значению — не метафорическому, а буквальному. Как ни парадоксально, борьба с мещанством обостряется именно тогда, когда мещанство как

[6] Бердяев Н. Душа России. — «Искусство кино», 1990, № 3.

[7] Герцен А. Цит. изд., с. 356.

[8] Платонов А. Повести и рассказы. М.,1983, с. 58.

социальная группа была практически уничтожено.

В конце 40-х — начале 50-х годов кампания по борьбе с космополитизмом повторила многие лозунги борьбы с мещанством. В 60-е атаку на мещан повели сами шестидесятники. Мещанину противостоял романтик, который не сидит в уютном гнезде, а торопится «убежать за поворот» или уехать «за туманом и за запахом тайги». Американо-русский писатель Феликс Розинер рассказал мне поучительную историю из быта шестидесятников. Когда в 1959 году Феликс объявил своему товарищу по институту, что он намерен жениться, тот пришел к нему в гости с желтой канарейкой в клетке. (Что могло быть худшим мещанством, чем женитьба!) Феликс понял все без слов и выбросил товарища с лестницы вместе с его аллегорической канарейкой. Друг был настоящий романтик, он на свадьбу не пришел, сам никогда не женился, а вместо этого путешествовал и имел внебрачного ребенка.

В последние годы произошла грандиозная ревизия российской истории. Однако, как оказалось, многие мифы повседневности обладают особой живучестью. В отношении к среднему классу очень мало что изменилось. Ведь сейчас, впрочем, как и всегда, не до интересов обычного человека — не слишком маленького и не слишком большого.

Кажется, что в последние семь-восемь лет почти всех в прошлом (по делу и без дела) униженных и оскорбленных реабилитировали — хотя бы на словах. Почти все социальные и антисоциальные группы получили свои «пятнадцать минут славы» в XX веке — рабочие и крестьяне, интеллигенты и дворяне, монархи и купцы, воры и проститутки, следователи и заключенные, диктаторы и их охранники, преступники и юродивые, очень бедные и очень богатые. Вот только мещанам опять не повезло.

МЕЩАНСКИЙ ИДЕАЛ ИЛИ AMERICAN DREAM?

Если в основе русского мифа лежит идея противостояния быту, то «американская мечта» (American dream) основана на определенном стиле повседневной жизни (life style). Американское понятие индивидуализма уходит в протестантский духовный идеал, основанный на личном общении с Богом и особом отношении к собственности как части себя. В XIX веке философы-трансценденталисты Эмерсон и Торо писали об идеале самодостаточной личности, индивидуализме в высоком смысле слова. В массовой культуре XX века идеалы протестантского индивидуализма и надежды нищих эмигрантов — не без помощи Голливуда — создали понятие «американской мечты». Вообще мечты трудно описывать. Однако American dream обладает определенной конкретностью. Она включает в себя личный дом с участком земли, privacy, личное пространство и личную свободу, обеспеченную определенным уровнем комфорта и законности. На первый взгляд такое описание напоминает нам то, что Герцен называл «мещанским идеалом» при отсутствии негативной мифологии мещанства. В американском представлении privacy необходимо для свободы личности, для понимания человеческого достоинства.

Американские self-made man или self-made woman — это человек, добившийся всего своими руками, не герой и не поэт, даже не God father и не миллионер, а скорее человек среднего класса, сумевший исполнить свою «американскую мечту». Хотя современные социологи отмечают процесс постепенного уменьшения среднего класса в Америке. Политические деятели всех направлений, республиканцы, демократы и независимые кандидаты, — все настаивают на том, что именно они выражают интересы среднего класса. American people — риторическое клише, часто используемое в американской прессе, относится к мифическому понятию среднего класса. Народ — это люди среднего класса. Русское понятие мещанства так же трудно переводимо на английский, как английское понятие privacy на русский. Разница двух культур особенно ярко отражается в отношении к повседневности. Россий-

ский культ подвига и праздника, обычно коллективного празднества, в американской мифологии заменен на культ стиля жизни и privacy. Общение между людьми не несет той эмоциональной нагрузки и того духовного значения, как в России. В американской культурной мифологии важнее индивидуальное самоусовершенствование. (Это, конечно, не означает, что все американцы живут согласно этой мифологии. Огромный процент населения — эмигранты в первом поколении со всех концов света, всех рас и национальных групп. Таким образом, американская повседневная культура гораздо разнообразней и шире, чем то, что представляется в массовой культуре, хотя и массовая культура в Америке подчеркнуто многонациональна и представляет черных, белых, азиатов и так называемых «исконных американцев» (native Americans). Но об этом нужно писать отдельно и подробно.)

Что касается литературы и искусства, то в Америке они не являются определителями национального сознания. «Совершенствование» чаще относится к атлетике, а не к эстетике. Духовность ищут не в литературе, а в религии и в общении с природой. «Права человека» являются одним из национальных приоритетов. «Внутренняя» или духовная жизнь — это личное дело индивидуального человека[9]. Культура же скорее является украшением life style, а не главной определяющей частью жизни. Недаром даже в самых интеллектуальных американских газетах, как, например, The New York Times, нет раздела «Культура» (как во многих европейских газетах). Вместо этого есть раздел «Arts and Entertainment» («Искусство и развлечения») и «Lifestyle» («Стиль жизни»). Иногда, когда слушаешь современные дебаты в Соединенных Штатах о резком сокращении государственных фондов на гуманитарные науки и независимое искусство, которое составляет каких-то два-три процента национального бюджета, становится обидно за статус независимого искусства в Америке. Но, может быть, эта старомодная ностальгия понятна только эмигрантам из Восточной Европы, а не местным, родившимся в Америке?

Конечно, особенность повседневной жизни состоит в том, что она отклоняется даже от *мифов повседневности*. На практике эти мифы обживаются и разнашиваются как неудобные, но очень теплые отечественные сапоги, без которых обойтись нельзя. Если бы теории действительно стопроцентно «претворялись в жизнь», то как могли бы советские люди пережить многочисленные перестройки быта, выпавшие на их долю?

Национальные культуры в конце XX века уже не имеют четких национальных границ и являются смешанными и эклектичными. Сохраняя свою культурную традицию, они включаются в мировые процессы. Москва была когда-то большой деревней, теперь весь мир стал «глобальной деревней» (global village). Российские рекламы последних лет, национальные по форме и капиталистические по содержанию, бросают свой вызов «крепостям быта»: «Чтоб ваша любовная лодка не разбилась о быт, приобретайте технику Siene», — гласят приватизированные «Окна РОСТА» шестьдесят лет спустя. Остается только задуматься о том, к кому обращена эта реклама. К новому российскому среднему классу, утопическому, как бывший революционно-советский пролетариат? К бывшим советским романтикам, которые помнят цитаты Маяковского из советской школы? Не важно. Главное, что есть, к кому обращаться, а там видно будет.

[9] Опять же есть и исключения: правая «Христианская коалиция» (Christian Coalition) и христианские фундаменталисты не разделяют такой либеральный взгляд на проблемы морали.

А.ДАВЫДОВА

ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ СРЕДНЕГО КЛАССА

Тема скользкая: всякий решившийся рассуждать о мифологии американского среднего класса рискует немедленно уклониться в мифотворчество. На интуитивном уровне понятие среднего класса схватывается сравнительно легко: фактичность, сосредоточенность на настоящем, самореферентциальность (ситуация, при которой социальная группа является стандартом собственных ценностей и поведения). Однако как только мы пытаемся рационально им оперировать, оно немедленно приобретает характер нагловато-безграмотной абстракции. Сами американцы теряются в вопросе о том, как соотнести эту искусственную величину с разнообразием воль, интересов и предпочтений, которые демонстрирует эта совсем не монолитная группа. Если считать экономически, по доходам, то к среднему классу придется отнести более 50 процентов американцев. Но что общего между квалифицированным рабочим, который в таком случае попадает на нижнюю измерительную ступеньку и при этом всем доволен, и высокооплачиваемым профессором Гарварда, чье профессиональное занятие состоит в беспрерывном недовольстве существующим положением вещей? Интересно, что при ответе на вопрос, к какому социальному слою они относятся, 80 процентов американцев записывают себя в средний класс.

Здесь уже речь идет о культурных ценностях и социальных ориентациях, разделяемых людьми поверх барьеров экономической детерминации. Я предпочитаю придерживаться такого подхода, несмотря на все его скользкие места. Хотя он и не вполне проясняет суть де-

ла, все же от культурных ценностей ближе до мифологии, чем до финансовых подсчетов. Что же касается других модных опасностей, как мифологизация мифологии; бессознательное перекодирование чужого языка в знакомый; вчитывание личного опыта в исследуемый объект; невозможность выйти в описании за пределы объекта, структурированного так же, как язык описания, и т.д., — то они угрожают любому пишущему. Лес, волки, ходить не ходить — старинная песня, без ссылки на которую не начинается теперь ни одна претендующая на серьезность статья; будем считать, что мы ее пропели.

Мифология американского среднего класса с эмблематической ясностью проявляет себя в рекламе, и не потому только, что основная масса товаров ориентирована именно на эту часть американского общества. Реклама — это область практической работы с мифологией. Не скажу, чтобы реклама создавала мифы, но что она мастерски вычленяет их и манипулирует ими — безусловно. Не прочувствовав нынешней мифологии, тут не продашь никакого товара — ибо именно миф выступает для массового сознания в качестве моделирующей парадигмы: устанавливает ценности, задает точки отсчета, оправдывает настоящее и т.д. Обладая статусом сверхреальности, миф совершенно устойчив к любым попыткам его разоблачения снизу: строго говоря, миф может быть вытеснен только мифом же. В определенном смысле миф никогда не врет, он всегда говорит правду — то есть то, что хочет услышать коллективная психология. Оперируя базовыми мифами, реклама создает потребности.

Из рекламного проспекта «Глобал USA»

Ох уж это общество потребления! Тут ведь не только ты потребляешь, но и тебя потребляют, как хотят, — особенно, если ты средний класс, для которого shopping превратился в основную культурную активность.

Если есть у столь гигантской группы индивидуумов некоторая общность, то это общность, основанная на потреблении. В условиях рыночной дисциплины средний класс научился потреблять как никогда раньше. Потребление — это серьезная мировая религия со своими священнослужителями, прихожанами, кликушами (зарегистрирована новая психическая болезнь — компульсивное потребление, — которая косит множество народа), еретиками (движение «Покупка у производителя», цель которого — сократить расходы, минуя посредничество магазинов, подчеркиваю: расходы, но не потребление), теоретиками[1], местами поклонения, обрядами и праздниками. В таких условиях продукт приобретает символическое значение. За ним просвечивает *миф*. Напрасно было бы ловить рекламу на подтасовках, подстановках и логических нарушениях — ведь для мифологического сознания, к которому она обращена, они таковыми вовсе не являются. Миф нечувствителен к разнице между сходством и тождеством, словом и вещью, причиной и следствием, природным и культурным объектом. Потребление становится приобщением, приобщение оказывается равно обладанию, обладание — тождественности. Ты купил — ты стал.

Ах, как она привлекательна, соблазнительна и сексуальна, эта американская реклама! Казалось бы, ты разумный человек, и защитный механизм твой отлажен, и все ты понимаешь и ничего не принимаешь всерьез. Но вот показали тебе по телевизору какую-то печальную стареющую женщину под названием «*до*» и затем — лучезарное «*после*» в тугих золотистых кудрях, с победоносной улыбкой, и ты уже куда-то звонишь среди ночи, и заказываешь этот преображающий крем, и ждешь заветную баночку, и, получивши, накладываешь на лицо, и ритуальные движения твои полны неведомого тебе, но могущественного смысла.

КОСМОГОНИЧЕСКИЙ МИФ: СОТВОРЕНИЕ МИРА

События эти имели место в достопамятное мифическое время, в золотую эпоху первотворения. Земля тогда была огромна, недружелюбна, безвидна и пуста, хотя и таила в себе колоссальную потенцию. С мифологической точки зрения, ее как бы и вовсе не было. Стояла она безгласная и никем не оприходованная. Но вот в одну из штормовых ночей, сильно напоминающую потоп, приплыли по морю-окияну праведные пилигримы — протестанты и пионеры. Богатыри, не вы. За собой они оставили Старый Свет, высадились, засучили рукава и — вдохнули в нее, в землю, жизнь. Перво-наперво были выпущены на волю томившиеся под тяжким гнетом Великие Возможности, а там уж пошло-поехало: огораживание, застраивание, засаживание, размножение, тучнение нив и доение коров. Явились культурные герои, чудесно рожденные из печки или очага или найденные прямо на вспаханной ниве — народные, низовые, — и сделали свое обычное мифологическое дело: подарили людям орудия труда, технические открытия и установили новые, дотоле неизвестные социальные институты. Теперь эти культурные герои зовутся отцами-основателями американской демократии. Не успели оглянуться — вырос сад на месте мертвой долины.

Новый Свет был сотворен фермерами с помощью протестантской этики, которую они, как некогда гонимые по миру евреи, вывезли в заветном ковчеге, сохранили и спасли. В Америке миф сотворения мира называется «корни». Где наши общие корни? А твои где? Не отклонились ли мы от них? Не пошел ли рост вбок? Свет-то, действительно, очень новый: всю историю можно уместить на двух листах школьного учебника: прошлого маловато. И постепенно происходит некое смещение: личная история начинает вытеснять социальную. Человек отправляется на поиск *своего прошлого*. Оформляется миф Детства. Психоанализ, с его упором на прошедшее время, оказался здесь очень кстати. Теперь всякий волен блуждать в лабиринтах собственной психики, выискивая детские воспоминания, родовые и дородовые травмы, наследственные отклоне-

[1] Социолог З.Бауман (из марксистов-расстриг, с большевистской решительностью крестившихся в постмодернистскую веру) прямо предложил перестать валять дурака и начать рассматривать потребление как новую форму интеллектуально-творческой деятельности.

ния, страхи, истоки и корни — легион специально тренированных терапевтов всегда готов протянуть путешественнику спасительную нить Ариадны. Оказалось, что индивидуальная память может успешно заменять большую Историю. Зачем отправляться к национальным корням, когда и со своими-то не разобраться?

Переакцентировка знаменательная, и совершается она на наших глазах, хотя началась не сегодня. Истоки ее — в мифе Личности, каким он выработался в Новом Свете.

АНТРОПОГОНИЧЕСКИЙ МИФ: Я

В том маленьком ковчеге из Европы была вывезена не только протестантская этика — рядом с ней приютилось ренессансное Я. В известном смысле история среднего класса есть история Я и шире — американской демократии, на этот средний класс ориентированной. Начало знаменитого американского индивидуализма не только в отчаянных люмпенах — первых пионерах, которые без него просто не смогли бы выжить в жестоком и пустынном окружении. Пуритане тоже делали ставку на Я — мифическую «самость», выдвинутую против истории, уважаемых мнений, социальных институтов, стабильности, — ради спасения души. С тех пор средний класс сосредоточился на Я как основании всего, что он хотел построить в Новом Свете. Оно приобрело непомерные, чисто мифологические размеры — и заменило собою мир. Так возник американский миф Личности.

Как и всякий миф, он меняется во времени: старая форма содержит в себе ферменты будущих изменений; в новых мифологемах сохраняются рудименты первоначальных представлений. Однако в самом общем виде можно проследить три стадии развития Я-мифа, каким он разворачивался на просторах Нового Света. Первый этап: Я равно семье. (Мифологема Дома отпочковывается от этого Я-мифа, оставаясь, по сути, одной из его вариаций.) Это — традиционная фермерская мифологема, в основном работающая в нижнем слое среднего класса: ее цель — безопасность, стабильность, замкнутость. Верхний же слой — прогрессистски ориентированное беловоротничковое большинство — взял за основу старую мифологему Одинокого Ковбоя, перенеся ее из прерий в технизированное урбанистическое пространство: здесь Я равно самому себе. Офисный человек полагается только на себя, в себе находя оправдание и смысл: родственные и дружеские связи ослабевают, заменяясь коллегиальными. Более того, в отличие от Одинокого Ковбоя, он не устанавливает правил игры, но манипулирует уже существующими. Типичная реклама: идеально выбритый мужчина за просторным столом, уставленным сверкающей сверхтехникой. Начало рабочего дня. Светло. Улыбка, разумеется. Зубы, на содержание которых ушла не одна тысяча. Белые стены, элегантно скупые линии офисного интерьера. Чистота, воздух, деловитость. О сигарете не может быть и речи, налицо ежедневные посещения спортивного зала, где только и можно достичь такого совершенства телесной формы. За спиной у мужчины — огромное окно, из которого открывается урбанистический вид сверху: *мир у твоих ног.*

Третья мифологема Я стала возможной с развитием медиа. Это — мифологема Звезды. Не случайно самый термин «звезда», первоначально прилагавшийся только к актерам, теперь означает знаменитость любого рода — спортивную, политическую, научную. Ведь все они являют себя через экран, пусть и телевизионный; в известном смысле любая знаменитость — кинозвезда. Английское слово «celebrity» (знаменитость) содержит оттенок праздника, празднования. Звезда празднует себя — в этом ее главное назначение; благодарная толпа в ответ празднует звезду. Есть американское выражение «крупнее, чем жизнь». Оно определяет харизматическую знаменитость, изливающую полноту своей личности на потрясенный мир. Конечно, некоторым покажется, что здесь вместо слова «личность» (английское «personality») уместнее было бы латинское «persona», то есть внешняя проекция, выступающая только как отношение с другими. Это позволило бы отделить сущность-личность от маски-личины и говорить не о масштабе личности как таковой, но о способности к экстернализации. Однако, как мы уже не раз отмечали, мифологическое мышление чуждо таких разграничений: для него выражение и есть содержание.

Многочисленные звезды, от сияния которых даже ночью в Америке светло, образуют тот раздел мифологии среднего класса, который в известной всем книжке Куна называется «Боги и герои».

Самые яркие из звезд — кинозвезды — удалены, подобно райским птицам, в райский же Голливуд, где вечно светит солнце: там они представительствуют перед богами от лица смертных. (Гесиод, кстати, тоже считал переселение на блаженные острова обязательным для героев.) Как и всякие герои, они иногда входят в соприкосновение с людьми, но в основном пребывают в своем не вполне земном героическом пространстве. Стихия спортивных звезд — небо, просторы которого они покрывают в своем неостановимом движении от одной игры к другой. Политические звезды заперты в белом-белом доме. Этот тип героизма — наименее благодарный: мало кому из тамошних обитателей удавалось достигнуть уровня бессмертных. Так, например, чета Клинтонов — вариант близнечного мифа — вынуждена ежедневно подтверждать свой героический статус и доказывать, что они не трикстеры. А средний класс им все равно не верит, потому что видит: Я-то у них есть, и узнаваемое, среднеклассное, а вот сверх-Я — того, которое создает политических лидеров, — нету. Звездизма не хватает, харизмы.

Можно сказать, что личность — это частная собственность среднего класса. Она его абсолютная ценность, ее холят и лелеют, ради нее идут на жертвы и преступления. Философы, антропологи и психологи пытаются очертить ее границы и уловить сущность. Порою даже кажется, что подобное количество интеллектуальной энергии, направленной на уловление того, что должно ощущаться экзистенциально, свидетельствует скорее об отсутствии чувства личности, чем о его суперналичии. Но что бы там ни казалось, личность — это наше все, и некоторые из ее положительных параметров уже определены. Известно, например, что у нее должно быть самоуважение, причем привитое с детских лет раз и навсегда и сохраняемое несмотря ни на что. То есть ты себя уважаешь не за то, что ты делаешь, а за то, что ты существуешь, — как мать любит дитя: беззаветно и бесконечно. Или вот другое о личности: чувство вины для нее деструктивно, и от него надо сразу избавляться с помощью психотерапевта. Или личность обязана быть удовлетворена. Она не должна страдать, а должна быть позитивной, потому что страдание мешает ей развиваться. Человек родится для счастья, как птица для полета.

Как мы уже отметили, средний класс образовался из фермеров. Они сеяли, жали, ходили за скотом, ежегодно наблюдали плоды своего труда, протестантски узнавали в них знаки божественной благодати и тем были счастливы. То был человек экономический. Теперь большая часть среднего класса — белые воротнички, чье рабочее место — офис, а продукт труда совершенно, бесконечно абстрактен, даже в его финальном виде. Но они по-прежнему помнят, что американская конституция черным по белому гарантирует им право на счастье[2]. В чем, кроме как в себе самом, найти удовлетворение? Страстная увлеченность собственным Я формирует тотально-психологический мир. В этом мире, где соревнование замещено манипуляцией, а борьба — терапией, даже грех рассматривается медицински, как если бы он был проявлением болезни, подлежащей сочувственному лечению. Если религиозный человек старого Старого Света рождался, чтобы спастись, человек экономический — чтобы произвести продукт, то новый психологический человек рождается, чтобы получить удовольствие. То есть — для счастья.

ХИЛИАСТИЧЕСКИЙ МИФ: СЧАСТЬЕ НА ЗЕМЛЕ

Вот ради чего пересекали океан, рисковали детьми и имуществом, работали не покладая рук! Ради построения счастья в отдельно взятой новой стране. И что самое удивительное — построили. Называется это место «Mall of America».

Сей уголок расположен как бы вне пространства: не в городе, не в деревне, а так — посреди чиста поля, до которого хоть три года скачи, не доскачешь. Где-то в снегах Миннесоты, так что добраться туда можно только по небу, самолетом. Японцы, например, и добираются — чартерны-

[2] Точный текст: «...каждый человек родится с неотчуждаемым правом на жизнь, свободу и стремление к счастью». Мифологическое сознание среднего класса давно уже по своей привычке отождествило стремление к счастью со счастьем как таковым.

ми рейсами «Токио — Молл», и не одни японцы. Для вновь прибывших есть гигантская гостиница, где можно отдохнуть после трудного пути, омыться, забыться и приготовиться к вступлению в Абсолютное.

Четыре части Молла «ориентированы строго на 4 стороны света, выявляя мистическое тождество срединного города и круга земель, причем каждая из них имеет по 3 ворот...» (см. «Мифы народов мира», т. 2, с. 365). Сотворен он из светоносного стекла, сквозь которое виден весь внешний мир.

Вступивший в Молл окунается в атмосферу бесконечного счастья, разом освобождаясь от бренных забот. Время исчезает: на всем гигантском многокилометровом пространстве нет ни одних часов[3]. Времена года, с их мучительными сменами температур и климатическим беспокойством, тоже отменены: погода здесь всегда идеальная, весенняя. Пахнет цветами и чем-то нежным, неопределимым. Четыре части Молла связаны между собой четырьмя галереями, которые сходятся в самой его сердцевине — зимнем ли, летнем ли Саде.

Сад просторен и разнообразен. В нем растут неведомые деревья, поют неподражаемые птицы и бьют фонтаны с водою прозрачной, как хрусталь. Есть холмы, ложбины и американские горки. Не смолкает радостный гомон. Но не надо думать, что здесь забыли о несчастных, оставшихся за пределами города-сада. Из дорогих магазинов вы можете бесплатно позвонить в любую точку мира, чтобы связаться с оставленными и спросить: ну как вы? Скоро ли сюда? Какой размер? — и так далее.

Вечер ли, ночь — вы не заметите: освещение устроено так, что в Молле всегда день. В этом царстве Чистоты и Здоровья вы сразу избавитесь от всех своих немощей. Легконогие служители немедленно подкатят прекрасно отлаженное, веселое, сверкающее новейшей технологией кресло-коляску, которое помчит вас по мраморному полу мимо всех витрин, к любому товару. Нет — старости и болезням! Продавцы и продавщицы — но разве можно называть их этими словами? — окружат вас любовью, лаской и вниманием, узнают имя, расспросят о жизни, восхитятся красотой ваших волос, ног, зубов или что там есть, приятно пошутят и сами же рассмеются, как нежные птички.

Здесь всем есть место. Ребенку, если устал, — кино и разнообразные помещения для игр; взрослому — рестораны, парикмахерские и салоны красоты, где вас немедленно превратят во все, о чем вы мечтали; для желающих поразмяться — гимнастические залы с космическим оборудованием, которое все делает само — вы же только становитесь все здоровее и здоровее, стройнее и стройнее, лучше и лучше. Понадобилось в туалет — вот он на каждом шагу, пахнущий духами, матово блистающий кожаными диванами, сев на которые, вы можете помассажировать утомленные свои ноги в специальном автоклаве; сказочный туалет, сверкающий той чистотой, что идет вглубь, под кожу, в печень, в легкие, в сердце... А магазины, магазины, Господи, чего в них только нет! Нет, не было и не будет сил человеческих описать эти магазины. Чистый, беспримесный Потребительский Рай.

Демократия, как известно, это власть народа. Понятие «народ» тоже ведь ничуть не менее, если не более, мифологично, чем «средний класс», — особенно для российского сознания с его народническо-учительскими корнями. Америка, быть может, единственная страна в мире, где этот народ победил. Называть ли его восторженно большинством, или сдержанно — средним классом, или презрительно — мещанином, — он победил, выстроив своими (не чужими, заметим) руками подобающий себе мир, соблазнительными плодами которого пользуется или мечтает пользоваться значительная часть человечества. Значит ли это, что везде бóльшая часть людей потенциально принадлежит к среднему классу? Очень может быть; однако не стоит забывать, что в Америке вопрос о том, к какому классу ты относишься и какую мифологию разделяешь, это в значительной мере результат свободного выбора. Что и отличает демократию от автократии, аристократии, охлократии и прочих малочеловечных режимов.

[3] Этим наблюдением я обязана Анне Дотлибовой, как и многими другими полезными подробностями, касающимися Молла.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

ПИСАТЕЛЬ С ДВУСМЫСЛЕННОЙ РЕПУТАЦИЕЙ

КИНГА ЛЮБЯТ ВСЕ ВОКРУГ,
СТИВЕН — НАШ УЖАСНЫЙ ДРУГ.

Рекламный текст книготорговца из электрички

Знакомство с феноменом Стивена Кинга оставляет впечатление смутное, двусмысленное и, в определенном смысле, парадоксальное. Недоумение вызывает не столько само его творчество, сколько неопределенность культурного статуса. С одной стороны, Кинг достиг той ступени литературной карьеры, непременными атрибутами которой являются многотомные собрания сочинений в твердой обложке, героико-эпические жизнеописания и ученые монографии на тему «Деконструкция «Кладбища домашних животных» с позиций постлакановского психоанализа». С другой же стороны, на привокзальных лотках и в вымерзших подмосковных электричках (именно там лучше всего находит сбыт залежавшееся на складах второсортное чтиво) книги «ужасного друга» смотрятся как-то уместнее, чем на полках библиотеки Британского музея.

Начало литературной карьеры Кинга пришлось на конец 60-х годов и по времени совпало с окончательным оформлением постмодернистского крыла в американской литера-

туре (в отличие от отечественного культурного контекста, в США понятие постмодернизма не столь размыто и связано со вполне конкретными фигурами: именно во второй половине 60-х были опубликованы такие этапные, определившие лицо нового направления романы, как «Белоснежка» Дональда Бартельма и «Козлоюноша Джайлс» Джона Барта). Искус постмодернизма, к счастью, миновал Кинга стороной, но тектоническая трещина, сквозь которую в «серьезную» литературу просочились ду́хи черного юмора, скептического парадоксализма и тотального релятивизма, оказала косвенное влияние и на его творчество.

Кризис модернистской установки на оригинальность и индивидуальное самовыражение послужил причиной постепенного стирания границ между «высокой» и «низкой» культурой, что привело к их взаимной трансформации. Параллельно с формированием постмодернистского контекста шел процесс интеллектуализации массовой культуры. Благодаря вышеупомянутой трещине новации и открытия модернистской эпохи стали достоянием рядовых тружеников массового литературного производства, среди которых оказался и начинающий автор по имени Стивен Кинг.

Весьма любопытно, что в таких ранних повестях Кинга, как, например, «Дорожные работы», где еще и в помине нет ни злых демонов, ни взбесившихся автомобилей, ни девочек-телепаток, уже перемешаны все приметы «авторской» прозы: «поток сознания», фрейдистские мотивы, прихотливые метафоры, скрытые реминисценции из Фолкнера и «внутренние голоса» персонажей, с обескураживающей наивностью выделенные в тексте курсивом. Уже в ранней «психологической» прозе Кинга заложены зерна той мучительной двусмысленности, привкус которой неотступно сопровождает его литературное творчество и по сей день. Недавний демонстративный отказ от элементов мистики в «Играх Джералда» и «Долорес Клейборн» — не что иное, как очередная попытка раз и навсегда покончить с этой двусмысленностью, утвердить за собой репутацию «настоящего» писателя. Безуспешность этой попытки предопределена тем досадным обстоятельством, что «настоящая» литература — в том виде, как представляет ее себе Стивен Кинг, — едва ли когда-нибудь существовала на свете.

Кинг претендует на оригинальность, не замечая, что оригинальность эта изначально вторична. «Поток сознания», фрейдистская подоплека и прочие ухищрения имеют своим источником программу провинциального колледжа и брошюрки для самообразования. Кстати, именно поэтому Кинг обречен сочинять литературу второго сорта. В первом приближении искусство отличается от неискусства тем, что создает вокруг себя смыслопорождающее интерпретационное поле с неограниченным числом комбинационных возможностей. В случае с Кингом плодотворная интерпретация маловероятна: используемые им смысловые элементы уже изучены, каталогизированы культурой и упакованы в аккуратные блоки, исключающие возникновение новых комбинаций.

Впрочем, можно было бы предположить, что самого Стивена Кинга неопределенность собственного культурного статуса мало беспокоит, тем более что романы его регулярно входят в списки бестселлеров и с неизбежностью экранизируются, принося немалый доход. Но имидж преуспевающего и довольного собой бизнесмена от литературы обманчив. Писателя выдает его язык: «Прическа в стиле помпадур распустилась, как сломанная часовая пружина, и жирные пряди волос свисали теперь Малышу на уши и на щеки, делая его похожим на грозного, но, при всем своем устрашающем виде, совершенно нелепого пещерного человека, который нарядился в найденную им кожаную куртку, забытую незадачливым путешественником во времени» (взятая наугад цитата из романа «Противостояние»). Продираясь сквозь частокол диковинных, но, при всей своей изощренности, совершенно нелепых и искусственных оборотов речи, начинаешь понимать, что автора этого ощетинившегося текста трудно обвинить в сытой самоуспокоенности. Человек, сочинивший такое, живет и пишет, совершая над собой постоянное внутренне усилие (чтобы не сказать — насилие), в чем-то сходное со стараниями известного литературного персонажа, вытаскивавшего себя из болота за собственные волосы. Чтобы уточнить природу этого усилия и определить, из какого источника литературная машина под названием «Стивен Кинг» черпает энергию, продолжая громоздить друг на друга слова, метафоры, персонажей и сюжетные линии, проанализируем конфликт, лежащий в основе произведений «ужасного друга».

Стивен Кинг, по-видимому, действительно изучал в колледже психоанализ, и потому его сочинения, как, впрочем, и почти вся литература Нового времени об ужасном, необычном, эксцентричном и загадочном, без труда описываются и анализируются в рамках учений Фрейда и его последователей (напомним, что сам Фрейд в работе «Жуткое» оставил нам блестящий анализ повестей Гофмана, а его ученик Теодор Райх избрал объектом для исследования рассказы Эдгара По). Более того, необычайная кинематографичность произведений Кинга, на мой взгляд, также связана с тем, что, конструируя свою прозу, он опирается на ряд основных аксиом фрейдистского толка (существование «подводной» части психики, определяющей наше поведение, вытеснение как причина неврозов и т.д.). Едва ли не с момента своего зарождения, кино, ограниченное плоским прямоугольником экрана, стремилось преодолеть собственную поверхностность, вовлекая в игру тайные, неуловимые, лишенные лица́ силы, скрывающиеся за фасадом видимого мира и исподволь деформирующие его облик. Именно поэтому широко понятый жанр триллера, от «Фантомаса» Фёйада и фильмов Ланга немецкого периода до опытов Линча и Кроненберга, стал специфически кинематографическим явлением, обладающим к тому же повышенной степенью рефлексивности, то есть способностью, как это показал Трюффо в своей книге о Хичкоке, рассказать многое о самой природе кино. В литературе же, где сосредоточение внимания на потустороннем оборачивается пренебрежением к конкретной материи языка (в кино этого не происходит, так как соотношение экранного и заэкранного, «потустороннего» пространства само является значимым элементом киноязыка), жанр триллера, по-видимому, так и останется на положении незаконнорожденного отпрыска.

Уточним специфику триллеров Кинга. Бóльшая часть его сюжетов вращается вокруг ситуации, известной в психоанализе как неудавшаяся работа траура. Этим термином Фрейд обозначает патологическое состояние психики, не сумевшей примириться с разрывом аффективных связей в результате потери, утраты. Утрата эта может обладать как конкретно-личной (смерть близкого человека), так и обобщенно-отвлеченной природой (утрата идеалов, вынужденная смена привычного образа жизни, распад социальных связей). Оба эти варианта реализованы в произведениях Кинга: смерть ребенка (одна из навязчивых тем литературы XX столетия) лежит в основе сюжета его лучшего романа «Кладбище домашних животных», а распад духовных основ патриархальной Америки под зловредным влиянием цивилизации становится отправным пунктом самого скучного, но по-своему замечательного романа «Противостояние» (Кинг не только побил в нем рекорды Толстого и Маргарет Митчелл по числу персонажей на квадратный сантиметр печатного текста, но и предсказал — в 1975 году! — вирус СПИДа, довольно точно описав механизм его действия).

По Фрейду, в период работы траура утра́ченный объект продолжает жить в психике переживающего потерю субъекта. В жанровых рамках триллера «с психоаналитическим уклоном» именно аффективная энергия субъекта, лишенная реальной точки приложения и стремящаяся, вопреки свершившемуся, «оживить мертвецов», становится источником жуткого и сверхъестественного — призраков, демонов, злых духов. Даже в тех романах Кинга, где исходная ситуация потери описана не столь явно, сверхъестественное, при обязательном наличии дополнительной мистической мотивировки (демоны, инопланетяне, культ Вуду и прочая дребедень), трактуется в то же время как своеобразный шум, производимый разладившейся машиной сознания, отказавшейся признать верховенство принципа реальности. В кинематографе, в наиболее беспримесном виде, подобная трактовка сверхъестественного воспроизведена в «Птицах» Хичкока, где возникает необъяснимая, с логической точки зрения, но вполне устойчивая ассоциативная связь между дребезжащим механизмом человеческих взаимоотношений и загадочным нашествием птиц.

Массовую популярность жанров триллера и хоррора принято объяснять желанием скучающего обывателя пощекотать себе нервы. Однако гипотеза эта не выдерживает никакой критики, если вспомнить о популярности романов Кинга в России, где и без «ужасного друга» способов пощекотать себе нервы более чем достаточно. Очевидно, Кинг не только развлекает своих читателей, в основном принадлежащих к социальной среде, именуемой средним классом, но и обобщает в доступной форме определенный аспект их жизненного

опыта. И здесь мы с удивлением наблюдаем, что беспомощный, с точки зрения литературного творчества, Кинг обнаруживает немалую проницательность в сфере социальной психологии. Вопреки расхожему мнению о среднем классе как о заспанном обывательском болоте, он видит в «рядовом американце» человека, живущего в состоянии колоссального психического напряжения, постоянного усилия. Применив учение Фрейда к современной действительности, Кинг констатирует, что не только интеллектуальная элита, но и широкие слои среднего класса вынуждены существовать в ситуации потери, нехватки, распада. Но в отличие от интеллектуала, черпающего изощренное удовольствие в созерцании картин распада и кризиса, обыватель потому и является опорой общества, что придерживается философии «как если бы». Он заставляет себя жить так, как если бы идеалы, ценности, истины и сама реальность еще не покинули наш мир. Он отказывается завершать работу траура и направляет всю свою психическую энергию на «оживление мертвецов» — конструирование миражей и призраков, вынужденно играющих роль социальной нормы.

В рассказе «Корпорация «Бросайте курить» — лучшем, что когда-либо выходило из-под его пера, — Кингу, даже не прибегая к мистике, удается продемонстрировать напряженную структуру (само)принуждения, лежащую в основе среднеклассовой стабильности и респектабельности. Зловещая корпорация, готовая жестоко карать своих клиентов за малейшее отступление от предписанных правил — выкуренную сигарету или пару килограммов лишнего веса, — стала выразительной метафорой того усилия-насилия, которое вынужден совершать над собой рядовой обыватель, удерживающий себя, а заодно и все общество от сползания к хаосу. В лучших своих вещах Кинг трактует социальную норму не как мертвую, окостеневшую догму, а как крайне хрупкую, неустойчивую конструкцию, в каждое мгновение времени заново воссоздаваемую индивидуальными усилиями благонамеренных членов общества (именно стремление к некоей гипотетической норме, а не уровень дохода является, на мой взгляд, признаком принадлежности к среднему классу). Подспудное напряжение, угаданное Кингом за внешне безмятежной поверхностью современного общества, прорывается в его произведениях всевозможными эксцессами: серийными убийствами («Главный интерес»), террористическими актами («Дорожные работы»), безумием («Баллада о блуждающей пуле») и, наконец, вторжением сверхъестественного, которое в конечном счете в соответствии с основным правилом триллера оказывается порождением человеческой психики.

В заключение остановлюсь на одном ироническом парадоксе: сделав своим героем рядового американского обывателя, который отказывается должным образом завершить работу траура по миру прочных социальных связей, стабильных ценностей и непреложных истин, пытаясь воскресить утраченную гармонию и вызывая на свою голову лишь злобных призраков да кровожадных зомби, Стивен Кинг невольно нарисовал свой собственный портрет. Отказавшись примириться со смертью автора, героя, «серьезной» литературы и прочими тяжелыми утратами, постигшими искусство нашего столетия, Кинг, коверкая язык и насилуя синтаксис, продолжает писать свои непомерно разрастающиеся романы, как если бы он был великим писателем, последним продолжателем дела Пруста, Джойса и Фолкнера. Но если в социальной сфере философия «как если бы» является своего рода ложью во спасение, то в сфере искусства — это, что ни говори, обман, пусть и непреднамеренный.

Бог дал мне именно то, о чем я всю жизнь его просил. Он сделал меня рядовым литератором. Став им, я убедился, что претендую на большее. Но было поздно. У Бога добавки не просят.

Сергей Довлатов

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

СОБЛАЗН БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СТИВЕН КИНГ — НА БУМАГЕ И НА ЭКРАНЕ

Возможно, Стивен Кинг не самый экранизируемый прозаик в истории кино, но, похоже, он может реально претендовать на титул самого экранизируемого из живых прозаиков. И здесь он берет не только числом — 35 фильмов и конца не предвидится, — но и мощью задействованных сил. В разные годы Кинга экранизировали такие мастера, как Стэнли Кубрик, Брайан Де Пальма, Дэвид Кроненберг, Джон Карпентер и Джордж Ромеро. Сам мэтр вполне чувствует значимость «самого важного из искусств» и не только принимает участие в написании сценариев и появляется в эпизодах, но даже сам снял один фильм («Максимальная перегрузка»). Кинематографисты платят ему взаимностью: Роб Райнер — режиссер «Мизери» и «Поддержи меня»[1] — назвал свою компанию «Кастл Рок Энтертейнмент» в честь вымышленного городка Кастл Рок, где происходит действие многих книгКинга.

Столь страстная любовь не обязана быть бескорыстной: экранизации исправно собирают урожай — если и не принося продюсерам призов, то по крайней мере с лихвой окупая производство и, в свою очередь, подогревая интерес к новым и старым книгам Кинга.

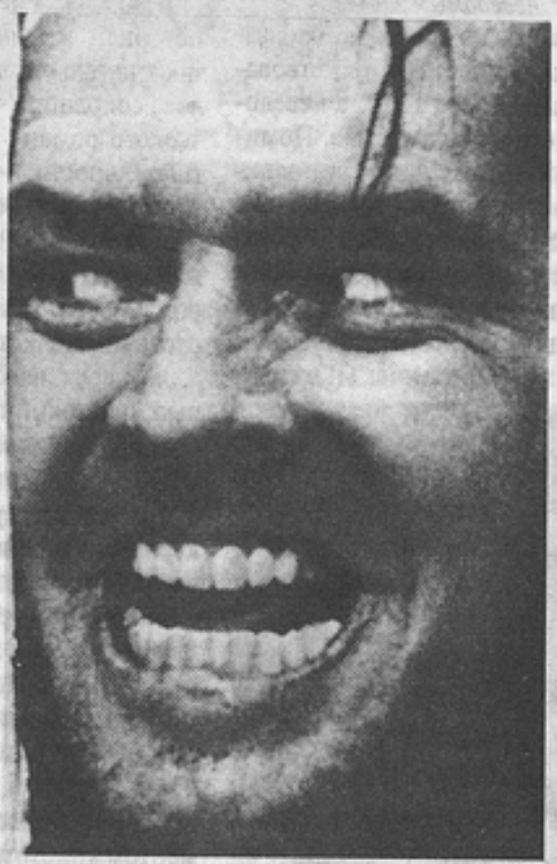
Попытки ответить на вопрос, в чем причина непреходящего успеха автора Имярек, всегда выглядят несколько спекулятивно: в самом деле, если критик так хорошо знает, как пишут бестселлеры, то пусть лучше не поверяет свои соображения «городу и миру», а быстренько сварганит книжку, которая обеспечит ему безбедную старость — по крайней мере. Тем более самоуверенно было бы пытаться изложить рецепт успеха в небольшой статье. Куда как реальнее постараться понять, что так привлекает кино в произведениях Кинга, а что, напротив, оставляет равнодушным[2].

[1] Сам Кинг в 1989 году назвал этот фильм лучшей экранизацией из всех сделанных по его произведениям.

[2] Разумеется, всем понятно, что прежде всего привлекает устойчивый коммерческий успех его книг. Да... но ведь фильмы снимаются не по всем бестселлерам.

Конечно, Кинг не является первооткрывателем жанра «страшной истории», все чаще изящно называемого по-русски «хоррором». На ум сразу приходят Эдгар По, Брэм Стокер, Артур Макин, Говард Лавкрафт и многие, многие другие — при этом мы ограничились англоязычными авторами. Однако большинство классиков в настоящий момент превратились — в лучшем случае — в культовые фигуры, а то и просто в объекты филологического изучения, тогда как Кинга можно найти в любом магазине.

Возможно, дело в том, что в отличие от вышеперечисленных классиков он начинал в другую эпоху. За его спиной стояла не только «готическая» традиция прошлых столетий и мистицизм рубежа веков, но и вполне оформившиеся традиции американской фантастики. Не случайно Кинг называет книгу Брэдбери «Что-то злое идет к нам» (*Something Wicked This Way Comes*) среди десяти лучших произведений в жанре хоррора, а самый первый рассказ Кинга — «Да пребудут здесь тигры» — напоминает его же «Вельд».



«Сияние»

Фантастика освободила «страшные истории» от сверхнагрузки: если произведения Макина или Стокера могли быть адекватно поняты узким кругом «посвященных» и в некотором роде преследовали внелитературные цели, то страшные рассказы Брэдбери или Джона Кольера были прежде всего ориентированы на развлечение — или, точнее, на достижение сильной эмоциональной реакции читателя.

Это объединяло их с фильмами ужасов. Зачастую отталкиваясь от Мэри Шелли и Брэма Стокера, многочисленные «Франкенштейны» и «Дракулы» имели весьма мало общего с литературным источником. Кино, возникшее как аттракцион, прежде всего стремилось произвести впечатление на зрителя — и эстафету у него подхватили писатели-фантасты, а у них — Стивен Кинг.

В этом смысле любовь кинематографа к Кингу не случайна: во многом маэстро вышел из старых голливудских фильмов ужасов, которые смотрел в детстве и юности. Из них, но также и из чистых триллеров, подобных хичкоковскому «Психозу»[3], где ужасающее зрителя зло появлялось безо всяких фантастических допущений.

В скобках отметим, что Хичкок вообще должен быть назван среди «кинематографических отцов» Кинга — недаром первую его экранизацию снял Брайан Де Пальма, постоянно вступающий с Хичкоком в сложный диалог. «Король хоррора» унаследовал от великого режиссера не только саспенс и интерес к психоанализу, но и необъяснимое зло «Птиц».

Дело в том, что главный вопрос всех «страшных» историй — о природе зла — в годы дебюта Кинга в очередной раз стоял в повестке дня. К этому моменту крах позитивистской утопии дополнился антирелигиозным бунтом. Наука, сама создавшая Бомбу и теперь пророчащая возможный конец света, Церковь, пугающая Сатаной и говорящая о Страшном Суде, и Фрейд, толкующий сновидения и венчающий Эрос с Танатосом, — все они в равной степени способны были породить монстров. Разнообразие источников наводило на мысль, что все одинаково далеки от истины. И вот, пока в кино Миа Фэрроу рожала дьявола, Ли Ремик — Антихриста, а Язон Миллер «экзортировал» девочку, Кинг начал подбираться к бесплотному, необъяснимому Злу, которое не было ни дьяволом, ни Антихристом, ни чудовищем Франкенштейна, ни Дракулой Брэма Стокера. Правда, самое удачное наименование — *Оно* — он нашел только в середине, но уже нечто таящееся в отеле «Оверлук» или в душе из «Мертвой зоны» не имело имени, да и не могло его иметь[4]. Зло, поднимающееся из неких темных глубин, прежде всего устремляется в человеческую душу: и тогда грань

[3] Возможно, не случайно дочь Долорес Клейборн в фильме так настойчиво рвется в Феникс, штат Аризона, — город, где начинается действие хичкоковского фильма. А выбрать на главную роль в «Мизери» и в «Долорес Клейборн» актрису с фамилией Бейтс мог только киноман со своеобразным чувством юмора — ведь это фамилия героя «Психоза».

[4] Поэтому такой восторг вызывает киевское издательство, напечатавшее пиратский перевод «Сияния» под названием «Странствующий дьявол».

между одержимым бесом и невротиком оказывается стертой.

И здесь мы подходим к еще одному источнику вдохновения Кинга, помимо «страшных рассказов» и «фильмов ужасов». Это многочисленные повествования об изменчивости и обманчивости нашего мира, написанные на этот раз не мастерами развлекательного жанра, а мэтрами «большой» литературы — от Кафки до Кортасара и Биой Касареса. Однако, переняв у них основной прием — опасность исходит неведомо откуда и ее может вызвать любая случайность, — Кинг просто добавил его к своему арсеналу, вовсе не задерживаясь на возможных мировоззренческих и философских следствиях (или — напротив? — предпосылках) такого положения вещей.

Про Кинга можно сказать, что он довел до совершенства жанр хоррора — именно как *развлекательной* истории о поединке *с неведомым* злом.

Оба выделенных элемента не могли не соблазнить режиссеров: развлекательность соответствовала общей установке голливудского кино, а неведомость зла оборачивалась его невидимостью. Помимо богатых возможностей для саспенса, эта невидимость также избавляла от головной боли, неизбежной при необходимости правдоподобно изобразить какого-нибудь монстра. В случае, когда Кинг излишне увлекался визуализацией, его легко было и поправить без ущерба для сюжета, как это сделал Кубрик, заменив в «Сиянии» живую садовую изгородь на лабиринт.

«Заложник Мизери»

Отметим, кстати, что с развитием компьютерной анимации проблема спецэффектов во многом решилась сама собой. Кинговским экранизациям это, однако, на пользу не пошло: достаточно вспомнить скандал, разразившийся вокруг «Газонокосильщика», демонстрирующего превосходные по своим временам спецэффекты: Кинг посчитал, что Бретт Леонард слишком уж отдалился от его рассказа, и потребовал убрать свое имя из титров.

ПЕРСОНАЖИ

Вторым фактором, обеспечившим привлекательность книг Кинга для кино, был точный выбор героев.

В отличие от действующих лиц жанра «экшн», они обладали четко выраженной «психологией» и историей жизни. Подробности были прописаны так тщательно, что в кино их неизбежно приходилось сокращать — словно при экранизации классического романа XIX века. К слову сказать, в этой тщательности — одна из причин успеха: читатель может выбрать «своего» героя и, отождествив себя с ним, с большим напряжением следить за перипетиями сюжета. Даже в таком сравнительно камерном романе, как «Сияние», на выбор предложены: агрессивный алкоголик-писатель; любящая жена, тяжело переживающая отношения с мужем и матерью; одинокий пожилой негр-повар, любящий детей и готовящийся к смерти[5]. Что уж говорить про «Лангольеров», где в нашем распоряжении целый самолет, либо про «Салимов удел» или «Томминокеров», где количество действующих лиц перехлестывает за сотню.

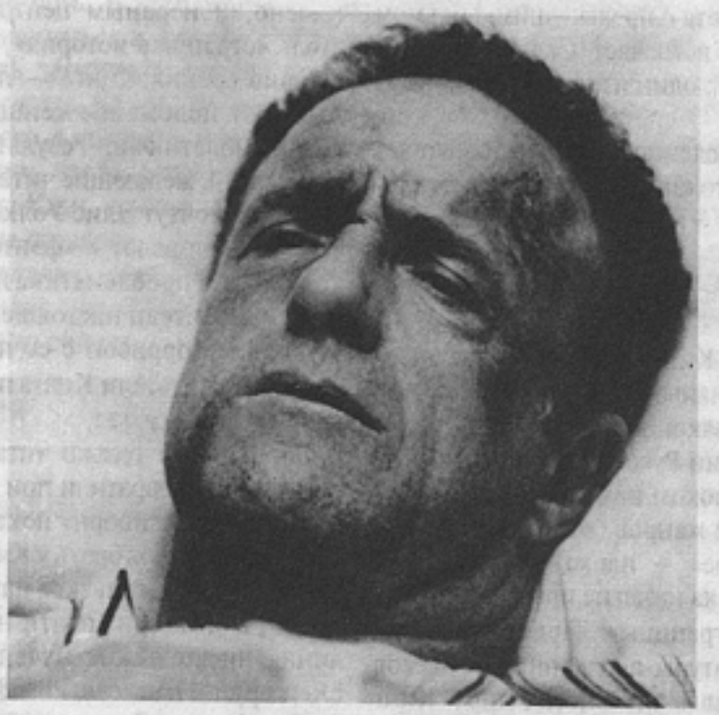
Такой «вал», разумеется, был бы невозможен, если бы герои Кинга действительно создавались по рецептам «психологического реализма». Но на самом деле каждый из них представляет собой живой пример той или иной психологической доктрины. Таким образом, экскурсы в детство героев становятся не украшением сюжета, а необходимым элементом конструкции: со времен Фрейда без детства просто невозможно сконструировать характер. А так — описал отношения с родителями, сказал несколько слов о сексуальных проблемах, коснулся отношения к смерти — и характер готов! Трех базисных точек (рождение, любовь и смерть) вполне достаточно для его моделирования.

В некотором роде мы имеем дело с новой мифологией. Читатель, привыкший поверять свою жизнь Фрейдом и Берном, с ними же сверяет и героев. В результате «подлинность» персонажей подтверждается истинностью тех доктрин, на основе которых они и сконструированы. Несколько из множества персонажей неизбежно «совпадут» с чи-

[5] От которой его Кинг избавил, а Кубрик — нет.

тателем — и именно эта неизбежность больше всего раздражает в Кинге. Читатель его романов действительно чувствует себя в точности так же, как зритель последнего голливудского блокбастера: понимает, что фуфло, но все равно реагирует, как запланировано.

Подобная близость подходов сама по себе соблазнительна для кино, а метод моделирования героев облегчает задачу актера, который может смело играть «надводную» часть айсберга, уверенный, что зритель легко считает «подводную». Учитывая все это, остается только удивляться, что «верняк» Кинга, складываясь с «верняком» Голливуда, порождает так мало хитов.



«Заложник Мизери»

КУНШТЮКИ

Впрочем, за рамкой кадра остается довольно много характерных кинговских приемов.

Назвав чуть выше в числе «учителей» Кинга Кортасара или Биой Касареса, я несколько погрешил против истины: в текстах кинговских романов нет никаких указаний на его знакомство с их книгами. Зато американская классика представлена с впечатляющей полнотой. Чтобы не увязнуть в долгом голословном перечислении, ограничусь двумя примерами аллюзий, связанных с так называемой «школой черного юмора».

В восьмой главе романа «Томминокеры» (1987) описано, как главный герой романа, алкоголик-поэт Джим Гарденер, в детстве попал с матерью в зеркальный лабиринт, где пережил мистическое чувство «освобождения от себя». Этот эпизод его детства становится метафорой того, что происходит с ним в романе. Эпизод действительно впечатляющий и был бы еще более впечатляющим, если бы не был списан с хрестоматийного рассказа Джона Барта «Потерянный в комнате смеха».

В финале романа «Бегущий», написанного Кингом под псевдонимом Ричард Бахман, представитель транснациональной Корпорации Игр в своем кабинете на вершине здания корпорации видит в огромном окне, на протяжении всего романа ассоциируемом с телеэкраном, приближающийся к нему самолет, за рулем которого сидит умирающий главный герой, улыбающийся, как демон. Самолет врезается в здание, и смерть настигает всех. Этот эпизод вызывает в памяти финал знаменитого романа Томаса Пинчона «Радуга земного притяжения», где сквозь экран кинотеатра на зрителей обрушивается ракета, подобная ангелу смерти.

В данном случае, по всей видимости, не представляет особого интереса вопрос, зачем самому Кингу понадобились эти отсылки к любимым книгам собственной юности. Будь это просто изощренная интертекстуальная игра или, напротив, попытка использовать достижения «большой» литературы в массовой беллетристике[6] — в любом случае кино эти изыски не заинтересовали. Создатели экранизаций пренебрегли открывшейся возможностью оснастить свои фильмы развернутыми цитатами из киноклассики. А жаль: как хорошо смотрелись бы трансформированные кадры «Леди из Шанхая», изображающие героев в зеркальном лабиринте в экранизации «Томминокеров». Однако — увы.

Впрочем, Барт и Пинчон — достаточно изысканные аллюзии, внятные либо специалистам, либо современникам самого Кинга. Однако в его романах почти всегда присутствует цитатный слой, доступный любому читателю. Я имею в виду отсылки к классикам жанра: Эдгару По в «Сиянии», Райдеру Хаггарду в «Мизери» и многим другим. Реализовать их было бы намного проще, но киношники прошли и мимо этой возможности.

Пожалуй единственный цитатный слой, хоть как-то зацепивший режиссеров, — это постоянные отсылки Кинга к самому себе: один из героев «Мертвой зоны» гибнет в «Томминокерах», отель «Оверлук» упоминается в «Мизери», Кэрри — в «Мертвой зоне» и так далее. Похоже, что Кинг пытается создать свою собственную Йокнапатофу. Впрочем, кино ему в этом не помощник. Число перекрестных ссылок можно перечислить на пальцах: герой «Темной половины» пишет рассказ под названием «Да пребудут здесь тигры»; на одной из фотографий в альбоме Эни Уилкс из «Мизери» виден «Оверлук»,

[6] Среди других авторов, под воздействием которых находится Кинг, вероятно, можно назвать Маркеса, у которого он позаимствовал не только фантастические «навороты», но и натурализм отдельных эпизодов.

а в магазине стоит кассета с предыдущим фильмом Роба Райнера «Гарри встречает Салли» (в этом фильме, в свою очередь, один из персонажей читает «Мизери»).

Впрочем, все перечисленное выше — только частные примеры того, что кино игнорирует в Стивене Кинге.

АМБИЦИИ

На самом деле успех Кинга в России — несопоставимый с успехом Клайва Баркера или Майкла Крайтона — глубоко закономерен. По большому счету Кинг — Настоящий Русский Писатель, жертва представления о высоком назначении литературы и жесткой иерархии жанров («серьезное» — хорошо, «развлекательное» — плохо). Будто Лесли Фидлер уже четверть века назад не призывал «засыпать рвы и пересекать границы»[7]. Приручив достижения большой литературы последних двух веков для создания чисто развлекательного жанра, Кинг не смог удержаться — и, видимо, вдохновляясь идеей о высоком назначении литературы, захотел стать большим писателем.

Его роман «Мизери» (1987) — развернутая на несколько сотен страниц декларация этого желания. Герой романа, прозаик Пол Шелдон, наряду с сочинением «розовых» женских романов пишет настоящую прозу — с реалиями жизни и глубоким ее осмыслением. Его поклонница Энни Уилкс, в дом которой он попадает после дорожной катастрофы, заставляет Пола сжечь свой роман и написать очередное продолжение про «сексапильную дурочку Мизери». Трагедия Пола Шелдона в том, что, едва начав писать очередной «розовый» роман, он увлекается и уже сам — почти без принуждения — вдохновенно разводит приличествующие жанру слюни и сопли.

Нетрудно увидеть в этом сюжете отражение личной «проблемы» Кинга — вместо того чтобы делать настоящую литературу, он вынужден лепить свои хорроры.

Однако вначале маститый рассказчик, видимо, решил: все, хватит! Последние его несколько романов — прежде всего складывающиеся в своеобразную дилогию «Игры Джеральда» и «Долорес Клейборн» — уже совсем не соприкасаются со сверхъестественным. В отличие от многих кинговских хорроров, количество персонажей здесь ограничено, и нервным центром сюжета служит не столь «страшная история», сколь самые острые — с точки зрения Кинга — проблемы современной Америки: положение женщин и насилие над несовершеннолетними. Результат, прямо скажем, не блестящий: желающие читать про положение женщин предпочтут Элис Уолкер, Эрику Джонг или — если они тяготеют к «фэнтази» — Анну Райс, для которой эта проблематика по крайней мере естественна. Любители настоящей литературы предпочтут Тони Моррисон с ее потрясающей «Возлюбленной»[8]. Читатели Кинга по-прежнему ценят в нем напряженный сюжет.

Впрочем, не только читатели. Наблюдение над тем, во что превратили при экранизации «Мизери» и «Долорес Клейборн» показывает, что и режиссеры предпочитают брать у Кинга занимательную интригу и психологическое напряжение.

Так, в «Мизери» почти начисто выскоблена вся линия писательских мучений Пола. Один роман сжег, другой написал. Роман пошел хорошо, спасибо Энни Уилкс. Отметим, что десятилетием раньше та же участь постигла Джека Торренса: вместо длинного описания его творческих мук при создании пьесы нам предложили стопку листов, на которых бесконечно повторяется одна и та же фраза[9]. И Кубрику, и Райнеру вовсе не нужны писательские проблемы Кинга.

Точно так же, как Хэдфорду — феминистские. Вместо рассказа о подлинной «Sisterhood»[10] двух «сук» — Долорес Клейборн и Веры Доннован, зрителю подсунули историю непростых отношений матери и дочери (братика, чтобы не мешался, из сценария убрали) — с флэш-бэками и множеством (в стиле старого доброго Кинга) героев. Особенно трогательно, что авторы фильма усомнились, что одна немолодая Кэти Бейтс вытянет весь фильм, и выдали ей в подмогу молоденькую Дженнифер Джейсон Ли — дочку Долорес, ставшую второй главной героиней фильма.

Кино оказалось неплохой лакмусовой бумажкой, продемонстрировав, что по-настоящему привлекает поклонников Кинга в его книгах. Вместе с тем сама безболезненность вивисекции — в обоих случаях сюжет почти не пострадал — достаточно хорошо свидетельствует о том, сколь факультативны в романах Кинга «проблемы» и необоснованны его претензии на Большую Литературу.

К сожалению, Кингу не хватило честности осоз-

[7] Имеется в виду программная для постмодернистской поэтики статья, в которой говорилось о необходимости снятия оппозиции между элитарной и массовой — серьезной и развлекательной — литературой.

[8] Несмотря на то что роман был недавно превосходно переведен на русский язык (см. журнал «Иностранная литература», 1994, № 12), он остался почти незамеченным. Между тем он совмещает в себе блестящее проникновение в психологию прошлого века и проблематику расово-гендерных проблем с изумительно выписанной «мистической» линией — в духе лучшего Кинга. В очередной раз выяснилось, что Нобелевскую премию зазря не дают.

[9] В оригинальной версии: «Джек все работает и не играет, он становится скучным и вялым», а в итальянской почему-то: «Кто рано встает, тому Бог подает».

[10] Феминистский термин, означающий содружество всех женщин. Буквально — Сестринство.

нать эту необоснованность. В противном случае, «Мизери» мог бы превратиться из романа о писателе, которого читатель заставляет писать всякую «попсу», в роман о писателе, который и не способен написать ничего другого, а потому — подсознательно — стремится к тому, чтобы оказаться жертвой очередной Эни Уилкс. Кинг, однако, пожалел своего героя. Нам так и не пришлось прочесть Настоящий Роман Пола Шелдона: единственную рецензию написала Эни Уилкс с помощью баллончика с жидким газом и коробка спичек.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

ФИЛЬМЫ, СНЯТЫЕ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ СТИВЕНА КИНГА

«ЛАНГОЛЬЕРЫ» (The Langoliers; Stephen King's The Langoliers; 1995, мини-сериал по одноименной повести). Реж. Том Холланд,в роли Тома Холби — С.Кинг.

«СУШИЛКА» (The Mangler, 1995, по одноименному рассказу). Реж. Тоби Хупер.

«АРМАГГЕДОН» (The Stand, 1994, мини-сериал, по одноименному роману). Реж. Мик Гэррис, в роли Тедди Вейзака — С.Кинг.

«ДОЛОРЕС КЛЕЙБОРН» (Dolores Claiborne, 1994, по одноименному роману). Реж. Тейлор Хэдфорд.

«ИСКУПЛЕНИЕ ШОУШАНКА» (The Shawshank Redemption, 1994, по рассказу «Рита Хейуорд и искупление Шоушанка»). Реж. Фрэнк Дерабонт.

«ТОММИНОКЕРЫ» (The Tommyknockers, 1993, мини-сериал, по одноименному роману). Реж. Джон Пауэр.

«ДЕТИ КУКУРУЗЫ-2: ПОСЛЕДНЕЕ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ» (Children of the Corn II: The Final Sacrifice, 1993, по одноименному рассказу). Реж. Дэвид Прайс.

«ТЕМНАЯ ПОЛОВИНА» (The Dark Half, 1993, по одноименному роману). Реж. Джордж А. Ромеро.

«НЕОБХОДИМЫЕ ВЕЩИ» (Needful Things, 1993, по одноименному рассказу). Реж. Фрейзер Кларк Хестон.

«ГАЗОНОКОСИЛЬЩИК» (The Lawnmower Man, 1992, по одноименному рассказу). Реж. Бретт Леонард.

«ЛУНАТИКИ» (Sleepwalkers; Stephen King's Sleepwalkers, 1992, по одноименному рассказу). Реж. Мик Гэррис, в роли кладбищенского сторожа — С.Кинг.

«ИНОГДА ОНИ ВОЗВРАЩАЮТСЯ» (Stephen King's Sometimes They Come Back, 1991, по одноименному рассказу). Реж. Том Маклуин.

«ЗОЛОТЫЕ ГОДЫ» (Stephen King's Golden Years, 1991, ТВ, мини-сериал). Продюсеры Питер Макинтош и Митчел Галин, в роли водителя автобуса — С.Кинг.

«РАСЧИСТКА КЛАДБИЩА» (Graveyard Shift, 1990, по одноименному рассказу). Реж. Ральф С.Синглтон.

«МИЗЕРИ» (Misery, в нашем прокате «Заложник Мизери», 1990, по одноименному роману). Реж. Роб Райнер.

«ОНО» (Stephen King's It, 1990, ТВ, по одноименному роману). Реж. Роб Райнер.

«АДОВА КОШКА», новелла в фильме «Истории с темной стороны: кинофильм» (Tales from the Darkside: The Movie. Story «Cat from Hell», 1990, по одноименному рассказу). Реж. Джон Гаррисон.

«КЛАДБИЩЕ ДОМАШНИХ ЖИВОТНЫХ» (Pet Sematary, 1989, по одноименному роману). Реж. Мэри Лэмберт, в роли священника — С.Кинг.

«ЛЕДЯНЯЩЕЕ ДУШУ ЗРЕЛИЩЕ-2» (Creepshow 2, 1989, по одноименному рассказу). Реж. Майкл Горник, в роли водителя грузовика — С.Кинг.

«БЕГУЩИЙ» (The Running Man, 1987, по одноименному рассказу). Реж. Пол Майкл Глейзер.

«МАКСИМАЛЬНАЯ ПЕРЕГРУЗКА» (Maximum Overdrive, 1986, по рассказу «Грузовики»). Реж. Стивен Кинг, в эпизоде — С.Кинг.

«ПОДДЕРЖИ МЕНЯ» (Stand be Me, 1986, по рассказу «Тело»). Реж. Роб Райнер.

«КОШАЧИЙ ГЛАЗ» (Cat's Eye, 1985, по одноименному рассказу). Реж. Льюис Тиг.

«СЕРЕБРЯНАЯ ПУЛЯ» (Silver Bullet, 1985, по рассказу «Круг оборотня»). Реж. Даниель Атэ.

«ДЕТИ КУКУРУЗЫ» (Children of the Corn, 1984, по одноименному рассказу). Реж. Фриц Кирш.

«ВОСПЛАМЕНЯЮЩАЯ ВЗГЛЯДОМ» (Ferestarter, 1984, по одноименному рассказу). Реж. Марк Л. Лестер.

«КРИСТИНА» (Christine, 1983, по одноименному роману). Реж. Джон Карпентер.

«КУДЖО» (Cujo, 1983, по одноименному роману). Реж. Льюис Тиг.

«МЕРТВАЯ ЗОНА» (The Dead Zone, 1983, по одноименному роману). Реж. Дэвид Кроненберг.

«ЖЕНЩИНА В КОМНАТЕ» (The Woman in the Room, 1983). Реж. Фрэнк Дэрабонт.

«ЛЕДЯНЯЩЕЕ ДУШУ ЗРЕЛИЩЕ» (Creepshow, 1982, по одноименному рассказу). Реж. Джордж А.Ромеро, в роли Джорджи Верила — С.Кинг.

«БУКА» (The Boogeyman, 1980, по одноименному рассказу). Реж. Улли Ломмел и Джефри Широ.

«СИЯНИЕ» (The Shining, 1980, по одноименному роману). Реж. Стэнли Кубрик.

«САЛИМОВ УДЕЛ/ЖРЕБИЙ ИЕРУСАЛИМА» (Salem's Lot, 1979, ТВ, по одноименному роману). Реж. Тоби Хупер.

«КЭРРИ» (Carrie, 1976, по одноименному роману). Реж. Брайан Де Пальма.

Стивен Кинг также сыграл эпизодическую роль в фильме Джорджа Ромеро **«Странствующие рыцари»** (Knightriders, 1981) и принял участие в документальном мини-сериале Кена Барнса «Бейсбол» (1994).

МИХАИЛ ГОРЕЛИК

ТЕЩИНО ВАРЕНЬЕ, ИЛИ АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР В БИБЛЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

«БЛИЗНЕЦЫ» (TWINS)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Уильям Дэвис, Уильям Осборн, Тимоти Хэррис, Хершел Вайнгрод.
РЕЖИССЕР Айвен Рейтман.
АКТЕРЫ Арнольд Шварценеггер, Дэнни Де Вито, Келли Престон, и другие.
США.
1988.

Значит, порешили создать нового, так сказать, идеального человека. Не путем крупномасштабного социального эксперимента, который, как всем (уж во всяком случае, живущим в России) хорошо известно, себя видимым образом не оправдал, но путем синтеза семени шести исключительно выдающихся граждан. А я говорю: это неправильно, отцов должно быть двенадцать — по числу колен (да нет, не женских) и апостолов. Это, так сказать, все наличное человечество, в лице лучших своих представителей, в лице избранных (ведь избранных?), в лице, так сказать, остатка малого, соборным путем творит из своего семени новое небо и новую землю, новое, совершенное во всех отношениях и прекрасное будущее человечество. Что-то там такое научно-таинственное происходит в пробирке (я это не очень хорошо понял), и возникает некое обезличенное, но очень много обещающее коллективное семя. Имеется и дева, готовая с полным смирением эту благую весть в себя принять и зачать явным образом непорочно. Это фильм такой, под названием «Близнецы», и я его, насколько в моих силах, постараюсь пересказать и даже отчасти осмыслить, хотя это, с моей стороны, то есть не киноведа, довольно нахально.

За точность я, впрочем, не ручаюсь, поскольку смотрел его не с начала и вполглаза у тещи, которая кормила меня чем-то очень и очень вкусным. Некоторые ходят к теще на блины, а я хожу смотреть телевизор, то есть на самом-то деле я выполняю какое-нибудь женино поручение, семейную миссию, то да се, горшочек с маслицем отнесть, принесть, а сам сажусь и натуральным образом балдею, смотрю чего ни попадя, выпучившись смотрю и с отвисшей даже несколько челюстью, потому что дома у меня нету этого окна в мир, и движущееся изображение меня очень возбуждает, и вот, чтобы это возбуждение не привело к необратимым изменениям впечатлительного и вконец очарованного сознания, теща кормит меня всякими необычайными вкусностями, дабы я не впадал, так сказать, в односторонний спиритуализм.

Сначала мы смотрели про каких-то Беллу и Симу, это была не то 137, не то 731 серия, и я все время спрашивал: а это кто? а это? а она хорошая? а он плохой? Потому что я в это дело не врубаюсь, ума у меня на все не хватает, и я не то что Беллу от Симы, я Варвару эту святую от дикой Розы, как мы ни бились, отличить не могу, а теща безо всякого понимания говорит: отстань, дескать, что ты мне все время голову морочишь, дай посмотреть, потом расскажу, купи себе телевизор и смотри себе, сколько влезет, подряд все серии. Но тут Сима кончилась и поехали «Близнецы», но не с начала, потому что это, оказывается, была другая программа, я поначалу-то даже и не сообразил, но не успел еще спросить: а кто это? как теща мне говорит вдруг: смотри, Шварценеггер; про него я много слышал, но никогда не видел — не довелось. А я уже принялся за сладкое и мог с пережевывания малость переключиться на переживание, тем более что выяснилось, что это не какой-то там эротический триллер, который мне так все не удается посмотреть, а такая библейская штучка. Но с вариацией, понимаете, тут все дело в вариации. Вы помните, что дева должна непорочно родить нечто такое особенное, но ей говорят: младенец умер, и она в большой горести до поры до времени куда-то удаляется, оставив осиротевший мир без своего материнского присутствия и (как это впоследствии выясняется) насадив себе персональный рай где-то на Востоке. А между тем тут приключилась интрига самого черного свойства: не только никто не умер, но даже родилось целых два близнеца-младенца, одного из коих сразу же направили на необитаемый остров, чтобы он там рос, как дикарь, в прекрасном новом мире, а второго сдали в сиротский приют. Да, потом выяснилось, что островной юноша — он-то был основной, а приютский просто так, незапланированный отход эксперимента, просто тьфу, одним словом, дрянь какая-то, отжимки, скорлупа. И вот, значит, близнецы: один высокий (во всех отношениях), а другой низкий (пренизкий), по пояс первому: один блондин с шевелюрой, другой брюнет с лысиной; один строен, как кипарис,

другой с гладким брюхом, один прекрасно голубоглаз, а другой с глазом (со сглазом) черным; один положительно прекрасен, а другой ужасен, типичный урод (да-да, конечно же, и моральный, чего спрашивать-то?); один чист, как невеста, причем невеста не чета нынешним, а из прошлого века, причем из романа, а другой развратник и вор, и скотина редкостная; один Запад — другой Восток; один, значит, Север — другой Юг. Вы улавливаете? Они близнецы и братья! Я говорю и подразумеваю. Они из одного яйца. Тут теща задремала, а чего ей? Она сто раз на дню телевизор смотрит, она от этого дела уже притомилась, а я налил себе еще стакан чая и положил полное блюдце клубничного варенья, которое дома у меня едят только дети. То есть чистой воды библейский сюжет: Авель там да Каин, Исаак да Измаил, Иаков да Исав, Иосиф там да его братья, одного возлюбил, другого возненавидел, борьба там за первородство и благодать, наследство-наследие (по Кормеру), благословение и всякое такое. Но только нашего Авеля убить положительно невозможно, потому что это Шварценеггер, а он чудовищно, просто чудовищно силен и неуязвим, и бессмертен, словно горец, а бессмертен, потому что он один. Понимаете ли, один, кроме греха, ибо зачат в непорочности и чужд греху генетически, провиденциально, а также по собственной — не только не глупой, но совершенно безгрешной — воле. А смерть, это ведь и дураку теперь богословски образованному известно, что ее рождает грех, а Шварценеггер безгрешен: смерть, где твое жало? То-то и оно.

Арнольд Шварценеггер

Так вот, наш положительный прекрасный герой из своего прекрасного островного далека, из своего рая спускается в наш грешный мир, потому что этому ангелу охота беседовать со своим близнецом-братцем о смысле жизни, слушать Губайдуллину, посещать вернисажи и читать (вслух) что-нибудь божественное. А этому близнецу одна радость в жизни: трахать баб да красть автомобили. Жизнь, знаете ли, это луг, по которому гуляют женщины и ездют «Мерседесы». В 12 лет (все-таки в 12, обратите внимание, все-таки в 12, а не в 6) он соблазняет монахиню и поджигает приют. Основные инстинкты. Фрейд одобряет? Фрейд одобряет. С монахиней, с давшей обет голубицей чистой, дитя-любовник совершает порочное незачатие. Что-то про это есть у Бунюэля. Особый шарм. Это чудовище хочет профанировать то, что происходило с его несравненной матерью. Великая вещь телевизор! А еще говорят, массовая культура, массовая культура! Очень, очень элитарно.

Пожалуй, положу-ка я еще ложку варенья, пока теща спит. Так вот, тут-то и начинается самое интересное. Вы следите за моей мыслью? Каин этот наш Авеля не убил — он убил свой грех у самого, так сказать, порога. Исаак долго скитался в пустыне в поисках своего брата Измаила и в конце концов нашел его, обнял, облобызал, омыл его душевные раны, привел в отчий кров и стал жить с ним (слушайте, ей-Богу, о чем вы думаете?! перестаньте!) в братской любви. Это такая еще инверсия истории о блудном сыне (знал бы ее станционный смотритель!). Открыл двери темницы, куда недостойное его святой матери поведение привело близнеца-блудного-монстра. Иаков не купил первородство и не украл благословение — Исав с любовью сам подарил брату-близнецу это совершенно не нужное ему добро. Иакову не пришлось бежать к многопремудрому и не ведающему жалости сребролюбцу Лавану и заниматься там селекцией, Лия не выплакала свои кроткие прекрасные глаза, овца Рахиль не украла терафимы и не умерла преждевременно. Дина не была обесчещена, ибо ей просто не выпало родиться. Иосиф не величался над братьями и не стучал на них, а они не продали бедняг в Египет, но поклонились ему на месте, всего-то делов, и от этих в высшей степени своевременных поклонов земля, текущая молоком и медом, уже не могла стать неурожайной, и им не пришлось спускаться в этот окаянный Мицраим — дом рабства, а стало быть, заметьте, не пришлось оттуда и выходить. Словом, вся еврейская, а вслед за ней и мировая история потекла по иному (куда более благоприятному) руслу, проложенному для нее великим и безгрешным Арнольдом.

В сущности, я могу доесть эту банку, там все равно осталось на донышке, да, а еще странствия в поисках непорочной матери, в поисках рая, то есть погрязшее чудовище хочет только золота, а за его грехом, когти острые вонзив в песок сыпучий, следует смерть в образе наемного убийцы, и вот чудо возрождения, так сказать, собирание искр, попрание смерти, ангел смерти повержен, наши глаза видели это, козленок, козленок, что золото пред сладостью чистых материнских объятий? и — неузнавание, неузнавание фатальное и трагическое, изгнание из забрезжившего рая и — обретение рая, клубничное варенье — это восхитительно, спасибо, до свиданья, спокойной ночи, передам, я иду по ночному и пустынному Сущевскому валу, мимо заснувшего Марьинского, мимо ярко освещенных палаток с их бессонной, не знающей отдыха ночной жизнью, мимо «Гаваны» со стерегущим ее рубиновым быком и огромным Шварценеггером, только что чудесным образом разрешившимся от бремени двумя непорочно зачатыми младенцами, мимо темных аллей — туда, где с высоты шестого этажа, бесстыже залитая светом, глядится в ложнорусское барокко вокзала чудовищных размеров тулузлотрековская, похотливая, в черных чулках, с полными очарования и порока грудями Лолита — приютская монашка, соблазненная (соблазнившая?) некогда двенадцатилетним нимфетом Гумбертом-Гумбертом, еще не ведавшим тогда, чей он близнец.

Дэнни Де Вито

ДМИТРИЙ УХОВ

И СЛОВА, И МУЗЫКА

Первый же хит Синатры с Томми Дорси «Я больше никогда не буду улыбаться» пришелся на 1940 год. Он поднялся в списках популярности (тогда их составляли еще по заявкам радиослушателей) на первое место.

В скобках, наверное, стоит вспомнить одну историю, связанную с этой вещью и, в общем, для массовой культуры достаточно показательную. Автор этой грустной песни (и слов, и музыки) Рут Лоу уверяла, что написала ее после смерти мужа, однако уже после того как Синатра сделал ее шлягером (и спел в первом своем фильме «Ночи в Лас-Вегасе»), один дотошный журналист обнаружил пластинку с записью этой песни, сделанной другим артистом, но — главное — еще до того, как муж госпожи Лоу отошел в мир иной.

Хотя сам певец таким образом со смертью, кажется, никогда не шутил, все в его дальнейшей жизни было выставлено «на продажу» (если воспользоваться названием фильма Анджея Вайды). И наоборот, к каким только ухищрениям не приходилось прибегать пресс-агентам певца, чтобы скрыть от общественности то, что по разным причинам требовалось от нее скрыть.

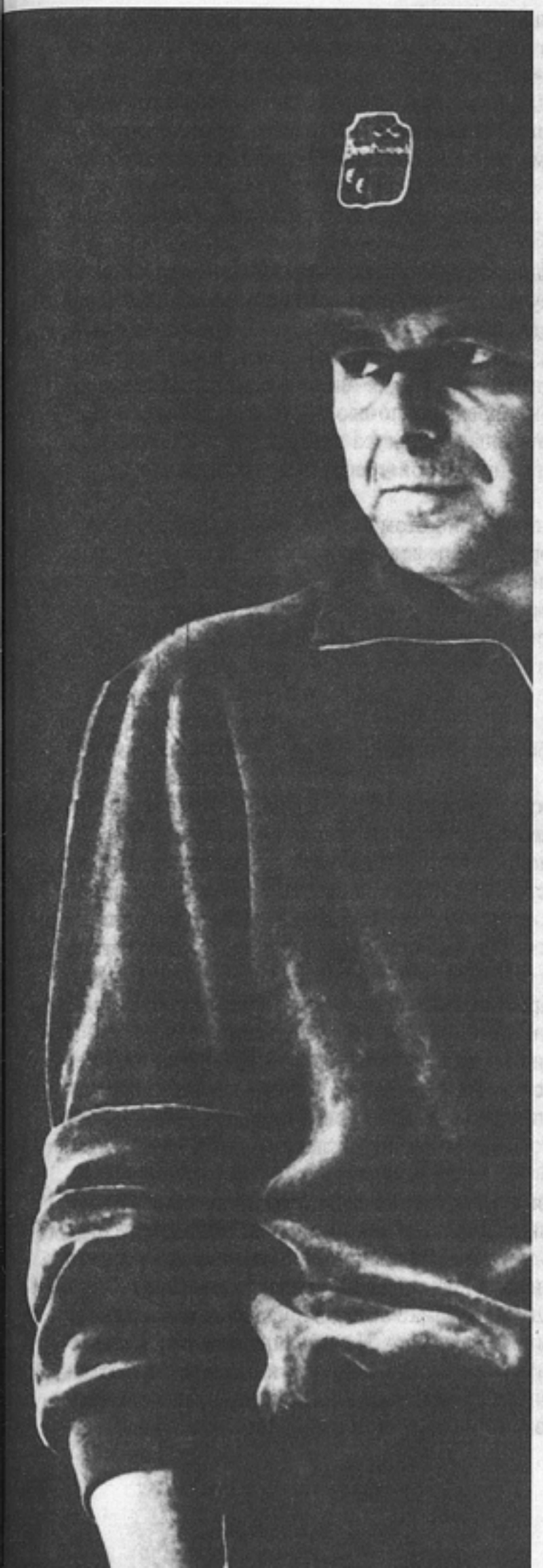
Но в истории Фрэнка Синатры-артиста никаких (или почти никаких) секретов нет.

Синатра учился петь не столько у певцов, сколько по записям Дорси-тромбониста. В прошлом трудный и специфический инструмент, тромбон в руках джазового мастера — это певучий и гибкий инструмент, причем того же регистра, что и голос Синатры. И на пластинках этого периода хорошо слышно, что певец вторит тромбонисту, а не наоборот.

И здесь мы подходим чуть ли не к самому ответственному моменту в творческой судьбе не только Синатры, но и всей современной поп-музыки вообще. Дорси фактически превратил вокалиста из рядового члена оркестра в центр творческого притяжения, солиста, звезду эстрады.

Точнее, сделал это Синатра, но Дорси предоставил ему для этого испытательный полигон — свой оркестр.

Чтобы оценить революционность этого шага, вспомните танцевальные пластинки 30-х годов и фотографии джаз-бандов тех



лет. На коллективных снимках узнать вокалистов можно только, так сказать, по негативному признаку: поет в оркестре тот, кто не держит в руках музыкальные инструменты.

Вспомните, что имя вокалистов на пластинках вовсе не принято было упоминать; голос появляется где-то во второй половине танцевального номера и «излагает» содержание песни за одну минуту — из трех, отпущенных стандартом пластинки на 78 оборотов в минуту.

Революция свершилась, когда оркестр Дорси записал ту самую сентиментальную песенку «Я больше никогда не буду улыбаться» с Фрэнком Синатрой в качестве солиста, оркестр ему только аккомпанирует.

Объединенными усилиями певец и оркестр пятнадцать раз за два года пробиваются на вершины хит-парадов, и по истечении двухлетнего контракта с Дорси Синатра уходит из оркестра хозяином положения.

На певца — кроме всего прочего — работала эпоха: то, что было в нем обычного, превращалось в чрезвычайное. И легче всего показать это на цифрах: в 1939 году — напомню — его пластинка с песенкой «Все или ничего» разошлась в количестве 8 тысяч штук, что было совсем неплохо. В 1943-м она была переиздана магнатом звукозаписывающего рынка — «Колумбией», и тираж ее в течение одного года легко взял барьер в один миллион экземпляров.

Но 39-й год от 43-го отделяет Пирл-Харбор. Обстоятельствами войны без всякого фрейдизма легко объяснить, что девушки мечтали уже не о полубоге, а о простом парне — да хоть бы и с заурядной внешностью «соседа Фрэнки».

(У нас, кстати, место Синатры призвана была занимать фигура из мифологического «золотого века» классики — оперный тенор. Эротическое подсознательное сегодняшних старушек, маниакально размахивающих на демонстрациях красными флагами, в годы их безумной молодости было сознательно сориентировано на то, что «весны моей златые дни» уже безвозвратно удалились. Но зато впереди — светлое коммунистическое завтра. Поэтому я нисколько не удивился, однажды увидев на одной такой демонстрации портрет то ли Козловского, то ли Лемешева.)

В результате двухлетнего выяснения отношений между радиокомпаниями и фирмами грампластинок, с одной стороны, и профсоюзом

музыкантов-исполнителей — с другой, два с лишним года в США вообще не выходили оркестровые пластинки, а инструментальная музыка не звучала по радио. Но, как уже говорилось, певцы, в первую очередь в лице Синатры, уже «эстетически» созрели для того, чтобы взвалить на себя бремя славы. Для сольного дебюта певца «Колумбия» даже наняла знаменитого «музыковеда, пишущего музыку» (есть такое точное определение) Алека Уайлдера, знаменитого своими авангардными — насколько это слово применимо к шоу-бизнесу — экспериментами с популярной песней.

Зато все джаз-банды были с того времени раз и навсегда обречены играть в шоу-бизнесе только вторые роли.

Надо сказать, что пение, вокал рано или поздно все равно восторжествовали бы на эстраде. Поп-музыка как составная часть массовой популярной культуры — дитя двух родителей: профессионального церковно-придворного искусства и народного творчества — фольклора. Дитя, появившееся на свет (но зачатое, естественно, еще раньше) в эпоху промышленной революции, то есть где-то в начале XIX века. Но как и дитя, наследующее генетические черты своих родителей, на определенном этапе начинает комбинировать их по-своему, то есть проявлять тенденцию к саморазвитию, так и городская «популярная» культура превращается в массовую с изобретением звуковых средств массовой информации — фонографа, пластинки, радио, звукового кино и т.д.

Музыкальный идеал любого фольклора (а поп-музыка в этом смысле — фольклор индустриальной эпохи) вокален по природе. Проще говоря, главное в нем всегда и почти везде — пение, а инструментальная игра, какой бы развитой она ни казалась, всегда носит характер подчинения ритуалу (и даже похоронный марш в этом смысле — тоже танец). Более того, мне иногда даже кажется, что одновременное изобретение фонографа (Эдисоном и Шарлем Кро, кстати, великим французским поэтом) было этой самой городской культурой детерминировано. И в самом деле, что мешало Ломоносову или Леонардо да Винчи к навощенному валику прикрепить перышко с бумажным раструбом? И наоборот — почему Китай, где типографская наборная касса существовала за две тысячи лет до Гутенберга, до сих пор еще не стал страной всеобщей грамотности?

Возвращение популярной культуры в фольклорную стихию предопределил микрофон. Радикально меняется не только представление о красоте певческого голоса, но и о роли текста в вокальной музыке. Если в бельканто красота и мощь голоса, в сущности, самодостаточны, то у микрофонных певцов, как в народном творчестве, появляется новое измерение — песенный текст, то есть слова в сочетании с мелодией. И песня снова возвращается почти что к синкретизму. Не случайно (воз)рождается «театр песни», а поп-певцов начинают отождествлять с актерами.

Соединив свой голос с микрофоном, Бинг Кросби создал новый музыкальный инструмент. Не случайно он быстро нашел общий язык с Луи Армстронгом.

Фрэнк Синатра пошел дальше: важно не только, что и как петь, но и каким образом передать содержание того, о чем поется. Он первым стал обходить подводные рифы фонетики; озвученные микрофоном согласные типа «б» или «п» при неумелом обращении даже сегодня буквально «взрывают» микрофон (любопытно, что в фонетике эти согласные так и называются «взрывными»).

Но — главное — Синатра научился распределять слова в музыкальной фразе так естественно, как будто бы он сам был автором и слов, и музыки. Он чуть ли не единолично создал искусство построения музыкальной фразы, сообразуясь с интонационными нормами языка, а не только музыкальной логики. Хотя сам Синатра не написал ни одной песни, именно он в первую очередь «несет ответственность» за появление Боба Дилана, Тома Уэйтса, Бернара Лавилье и даже — как это ни странно может показаться — Владимира Высоцкого. Не случайно пластинки Синатры расходятся несравнимо лучше в англоязычных, чем в каких-либо других странах, и, в отличие от других эстрадных артистов, он не считал нужным устраивать большие кругосветные турне, чтобы рекламировать свой очередной альбом. Синатра в этом отношении — артист круп-

ного, а не общего плана; его стихия, по возможности, — атмосфера интимной вечеринки, близкого контакта третьего рода: пластинка, избранное общество, клуб. Даже его регулярные теле- и радиошоу — это не стадионный концерт. Политические «ралли» и большие светские приемы — это уже совсем другие, не музыкальные жанры.

И тем не менее, вклад Синатры в мировую поп-музыку переоценить невозможно. Прибавив к системе из двух координат, то есть стихов и музыки, третью — исполнение, он фактически превратил плоскостное изображение в объемное. Имя того, кто исполняет, теперь важнее того, кто написал музыку и слова.

И, наконец, при самом непосредственном участии Синатры к середине XX века фактически завершилась переориентация поп-музыки с нотного текста на звучащий образ. К 1950 году из профессиональной прессы окончательно исчезли списки нотных бестселлеров, которые были заменены сначала сведениями о количестве заявок на исполнение той или иной песни по радио (hit-parade), а потом и они уступили место показателям, отражавшим динамику спроса на грампластинки в торговой сети (chart).

И не только покупатели, но и продавцы со временем привыкли говорить о песнях Фрэнка Синатры (Рэя Чарлза, Мирей Матье, Лайзы Миннелли и т.д.) так, как если бы они — эти артисты (в действительности не написавшие в жизни ни строчки) — были соавторами этих песен. Если композитора еще помнят, то автор текста отождествляется с вокалистом.

Кинозвездам и спортсменам пришлось потесниться на Олимпе массовой культуры. К небожителям присоединялся всего-навсего артист эстрады — entertainer, то есть развлекатель, по американской терминологии. А в 60-е, в годы так называемого «молодежного бунта», вообще выяснилось, что лишь певец с его песнями способен занять место мессии, пророка, учителя жизни. «Мы — более популярны, чем Христос» — на самом деле скорее с горечью, чем самодовольством констатировал Джон Леннон. Общество было шокировано, но Леннона поддержал Эрик Клэптон: «Битлз» — святые XX века».

И все-таки после перечисления подобных обстоятельств всегда остается неназванным тот катализатор (или философский камень?), который способствовал превращению цепи совпадений в закономерность.

Иногда это называют искрой божией, талантом, но в эпоху массовой культуры выявилось нечто, что определяют словом, в сущности, синонимичным — харизмой, подразумевая нечто вроде фотогеничности — своего рода предрасположенность к достижению цели средствами массовой коммуникации.

Синатра и сам всегда чувствовал, в каких пропорциях сочетать все то, что есть у него от природы, и то, какую роль может сыграть грамотно составленный имидж. И потому он никогда не жалел денег на услуги пресс-агентов. Многое он позаимствовал у негритянской певицы Билли Холлидей, в частности почти графическую экономность вокального «жеста». Но в интервью он гораздо чаще ссылался на классического скрипача Яшу Хейфеца. Хейфец действительно много перекладывал для скрипки околоджазовую музыку (Гершвина, Дебюсси) и исполнял ее с естественной «песенной» фразировкой, не свойственной большинству виртуозов. Так что если это и не соответствует действительности, то все равно — хорошо выдумано...

Америка — страна джаза, но не сымпровизировав в жизни ни единой ноты, Синатра, тем не менее, остается любимым певцом и музыкантов, и любителей джаза. Он певец западной демократии со всеми ее достоинствами и недостатками, может быть, первый в поп-музыке рассказчик, который не навязывался слушателю. Наоборот, казалось, мы сами напеваем про себя то, что Синатра пропевает вслух. Побывав в амплуа полубожественного, но все же вполне доступного объекта поклонения, он превратился в такого же, как все, но только умеющего петь, как сапожник умеет тачать сапоги, а пирожник печь пироги. Синатра, кстати, тоже гигантомании не избежал: чудовищный по всем параметрам альбом «Трилогия» ставит в центр вселенной самого «демиурга» Синатру. Тем не менее Синатра — певец любви земной, даже внешне он часто изображает приглашающий жест (как на альбоме «Давай полетим вместе») и не претендует на то, что ему поручено изречь истину в последней инстанции.

ЭРЛ УИЛСОН

СИНАТРА

НЕАВТОРИЗОВАННАЯ БИОГРАФИЯ

ОТ АВТОРА

Я не держу зла на Фрэнка Синатру.

Это необходимо сказать, потому что в мире шоу-бизнеса прекрасно осведомлены о том, что более четверти века я был его другом, покровителем и самым рьяным из защитников среди рецензентов-колумнистов.

И вдруг он исключил меня из списка прессы, приглашенной на одну из его премьер. Заявил, что не даст концерта, если я окажусь в зале.

Пресс-агент невнятно объяснил мне, что неудовольствие Синатры вызвано якобы какой-то моей неудачной статьей. Я решил, что это просто печальное недоразумение.

Подобные стычки между звездами и журналистами, как правило, приводят к кровной мести. Но зная, как часто Синатра меняет гнев на милость, я смиренно ждал извинений. Они запаздывали. Никаких попыток оправдаться в печати я не предпринимал. Просто исчез с его горизонта, оставаясь самым горячим поклонником, каким был с 40-х годов.

Наблюдать же за Синатрой со стороны я не прекратил. Это было совсем не то, что следить «изнутри». Как ни странно, новая точка зрения позволила мне открыть много прежде неизвестного, но заслуживающего восхищения. Мне открылись его благородство и доброта, я узнал, что очень многие критики называют Синатру гением.

Прошло пять лет. Мы не разговаривали. И вот издатель обратился ко мне с просьбой написать биографию Фрэнка. Долгие годы знакомства заставили меня понять сложность натуры Синатры, и, кажется, я догадался о причине его раздражения против меня. Я по-прежнему не сердился на него. Я надеялся, что мы вновь станем друзьями. Дать ответ издателю я долго не решался. Наконец, оговорив, что ни в коем случае не брошу камень в своего героя, согласился.

Так я приступил к работе над биографией самой яркой фигуры современного шоу-бизнеса. Я перелопатил сотни и сотни фактов о двух Синатрах. Их действительно двое, и они вечно враждуют друг с другом.

«Обязательно напиши про его мужество, — сказал мне один менеджер. — Он не святой, но когда дело доходит до отстаивания своей позиции, он будет тверд и ни за что не отступит, невзирая на то,

Публикуется во фрагментах по: W i l s o n Earl. Sinatra. An autorized biography. N.Y. 1976.

Фрэнк Синатра «внедряется» в Голливуд. Первая роль — в фильме «Выше, еще выше» (1942)

правительство ли против него или вся страна.

Или даже самый ад».

«Имей в виду, что молва приписывает ему близость к мафии, — предупредил один бродвейский всезнайка. — Он ведь работал в ночных клубах, а они все под крышей мафии».

Еще один знакомый припомнил сцену, которой сам был свидетелем. Как-то, часа в четыре утра, у дверей манхэттенского ночного клуба стояла дрожащая от холода проститутка. Подъехала полицейская патрульная машина, девушку хотели забрать в участок.

— Я жду приятеля, — робко возразила она.

И тут как раз выходил из машины Синатра. Он услышал ее слова и, быстро сообразив в чем дело, спокойно подошел.

— Прости, что опоздал.

Он провел ее в клуб, угостил стаканчиком, сказал: «Нечего тебе в такое время болтаться на улице» и дал стодолларовую бумажку. В то же время известно, что он может и ударить женщину, если она его на это спровоцирует. В таких случаях его рукой водит другой Синатра.

Заканчивая книгу, я написал заметку о его фантастически успешных гастролях, и Синатра с благодарностью откликнулся на нее. Но надо сказать, что наше примирение никак не отразилось на содержании этой книжки, как не повлияло на нее наше семилетнее взаимное отчуждение.

Я пытался писать честно.

Фрэнсис Альберт Синатра начал свою карьеру в качестве поющего официанта, поющего старшего официанта и поющего конферансье — неизменно с одной и той же зарплатой пятнадцать долларов в неделю — в придорожном заведении в Нью-Джерси. Он стал одним из самых замечательных людей эпохи не только благодаря пению, но прежде всего благодаря своему неотразимому обаянию, потрясающему магнетизму. Его безмерно любили, обожали, но так же страстно порой и ненавидели. Словом, Синатра — харизматическая личность последней четверти XX века.

Его называют Мистер Магнетизм. Он контролирует значительную часть шоу-бизнеса, перед ним благоговеют и его боятся. Многие жалуются на его диктаторские замашки, обижаются на резкость и бесцеремонность.

Имеют свое представление о Синатре и те, кто далек от шоу-бизнеса. Представление это почти всегда укладывается в формулу: его слишком много для одного человека.

«Голубоглазый» — персонаж, о котором не смолкают разговоры.

Слухи и сплетни, которые его окружают, бесконечное обсуждение его буйной жизни и экстравагантных привычек делают его более притягательным предметом изучения, чем фигуры многих общественных деятелей. Синатра талантливо подает свою одаренность. Это выглядит забавно, хотя иной раз и раздражает.

Успех привил ему надменность. Многих она приводит в ярость, а кому-то кажется — в фирменной синатровской упаковке — весьма симпатичной. Более всего завидуют его независимости, он идет по жизни с правилом: «Плевать я на вас хотел!»

Легенда Синатры приобретает немыслимые масштабы, и биографу следует ввести ее в разумное русло.

Мне пришлось прочесть о нем кучу всяческой чепухи про то, какие преступления против нравственности он себе позволяет, про его нищету когда-то в детстве...

На самом деле он вырос во вполне приличной семье, а его преданность, например вице-президенту Спиро Агню, доказывает, что Синатру никак нельзя назвать беспринципным человеком.

Он до старости сохранил моложавый вид, обаятельную улыбку и петушиную задиристость. Женщины по-прежнему без ума от него. Он способен вызвать куда более горячие дискуссии по поводу своего десятиминутного интервью репортерше женского журнала, чем президент — своим часовым посланием Конгрессу. Да, у него есть основания считать себя могущественной персоной.

Его жизнь не назовешь безоблачно счастливой. Он, конечно, принадлежит к числу наиболее любимых и обожаемых, но ему не раз приходилось уходить в густую тень.

Несколько кровавых стычек с прессой ожесточили против него массу людей, которые сочли, что он слишком напористо рвется к власти. Когда колумнист Рекс Рид написал в 1974 году «Остановите Фрэнка Синатру!», многие из тех, кого Синатра числил в друзьях, негласно согласились с этими словами. «Его общественная физиономия безобразнее ожога первой степени, он грязнее Порки Свина, у него повадки нищего из подземки, а претензии безмерней Сахары», — писал Рид.

Удивительная вещь — Синатра не представляет себе масштабов своей славы. Огромная армия его поклонников смотрит на выпады журналистов сквозь пальцы. В этой толпе обожателей немало знаменитостей. Например, Тони Кёртис, Мервин Ле Рой, Отто Преминджер и, конечно, Розалинд Рассел, Клодет Кольбер, Джин Келли, Рекс Харрисон, Кэтрин Хепбёрн, Дебора Керр, Джек Уорнер, Бинг Кросби, Грейс Келли (принцесса Монако) и многие другие из тех, кто соприкасается с ним изо дня в день.

Все они испытали на себе магию Синатры.

Непредсказуемость Синатры сделала его антигероем. Он навлекает на себя критические стрелы и, похоже, получает от этого мазохистское удовольствие. Его животная сексапильность прибавила ему таинственности. Он из породы романтиков-трубадуров, которые, даже покидая женщин, оставляют на их устах улыбку. Ему недостает образования, которого с избытком у его критиков, но он с презрением относится к их суждениям, потому что по своим стандартам превосходит их всех. Именно это делает его всемогущим.

Неприятности, которым суждено было сопровождать Фрэнка всю жизнь, начались с момента его рождения.

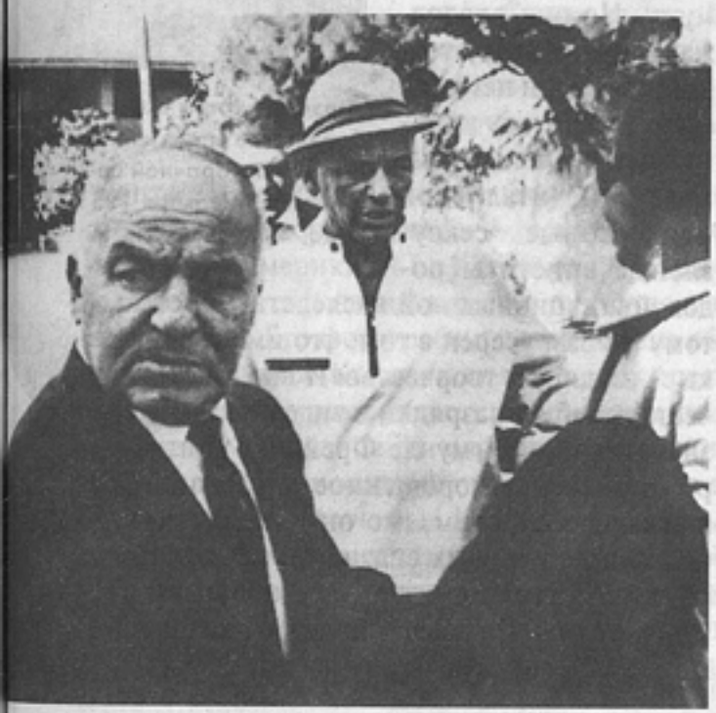
«Мы не надеялись, что ребенок выживет, поэтому все внимание обратили на его мать. Беда была в том, что плод оказался слишком большим. Весил тринадцать с половиной фунтов. Его едва удалось вытащить из утробы с помощью щипцов, которые оставили на ле-

вой щеке шрамы. Единственным человеком, не поверившим в то, что младенец не выживет, была мать роженицы, Роза Гаравенти, владелица итальянской бакалейной лавки. Она имела опыт в акушерском деле — сама родила девятерых.

Миссис Гаравенти сунула дитя под струю холодной воды. Младенец закашлял, зачихал и начал дышать.

Ребенок явился в мир с надорванным ушком и расцарапанной щекой. С первых мгновений жизни ему пришлось вступить в единоборство с миром, который не желал оказывать ему гостеприимство.

«Маленькое чудовище» — эти слова Фрэнсис Альберт Синатра слышал в своем детстве сотни раз. Его называли дьявольским отродьем — а как прикажете называть человека, меченого с рожденья? Но дядюшки и тетушки придерживались иного мнения. «Раз Господь подарил тебе жизнь, значит, он предназначил тебя для каких-то важных дел. Ты будешь непростым человеком».



Фрэнк Синатра с матерью Долли и отцом Мартином Синатрой

Эти слова разожгли его тщеславие. Фрэнк был исключительным мальчиком — единственным ребенком в итальянской семье. И родственники избаловали его до невозможности. Хорошеньким этот толстячок не был, но огромные голубые глаза приковывали к себе внимание. У обоих родителей были такие же.

Ему нередко приходилось слышать о том, что мать его хотела девочку. Она и приданое приготовила розового цвета, поэтому Фрэнка долго одевали в розовые тряпки, покуда бабушка Роза не взяла дело в свои руки и не нарядила малыша наподобие маленького лорда Фаунтлероя. Но сомнение в том, что его мать хотела его появления на свет, крепко засело в голове Фрэнка.

Он никогда не пытался избавиться от шрамов на щеке, ему было на них плевать, но невидимые душевные шрамы мучили его постоянно. Знаменитый психоаналитик, не пожелавший обнародовать свое имя, сказал: «Каждое утро, смотря в зеркало, он видит шрамы, он начинает петь, чтобы оправдать Божье предназначение. Не будь их, не было бы и важнейшей мотивации, определяющей его жизнь. Правильно, что он не удаляет их. Вы заметили, как часто в своих интервью он произносит фразу: «Мы, поцелованные Богом...»

Вот откуда сложность его натуры, вот где корни тщеславия.

«Я унаследовал горячий сицилийский нрав и темперамент моего отца», — сказал однажды Фрэнк. Мальчишкой он часто приходил домой с разбитым носом или с синяком под глазом. Поскольку матери заниматься такими пустяками был недосуг — она вся отдалась общественной деятельности и была активисткой Демократической партии, — нос залечивала бабушка Роза. Фрэнки часто находил приют у старушки еврейки миссис Голдберг. Там началась его дружба с евреями. Став взрослым, он носил на шее медальон со звездой Давида — подарок миссис Голдберг. Он всегда оставался почтительным сыном, и когда стал взрослым, а родители начали стареть, заботился о них, как мог. После смерти отца он построил больницу в Палм-Спрингс и назвал ее именем человека, воспитавшего в нем бойцовские качества. С годами он делался все больше похожим на отца.

Возвращаясь домой с улицы, Фрэнки хорошенько отмывал грязь. Он всегда был одержим чистотой. От него так и несло мылом. Фрэнки нравилось щеголять в красивой одежде. Он равнялся на кинозвезд.

Годы его юности совпали с бурным приходом звука в кино. В связи с этим поднялся спрос на певцов. Они стали много гастролировать. На Бродвее пел Морис Шевалье в сопровождении танцовщицы Элеонор Пауэлл и оркестра Дюка Эллингтона. Но воображение Фрэнки захватили Руди Вэлли и Эл Джолсон. Ему хотелось стать таким же знаменитым.

С благословения отца и дяди Фрэнки увлекся боксом и здорово преуспел в нем. Он стал членом клуба «Парк атлетик» и Ассоциации Томми Кэри. Но в душе он чувствовал себя певцом и сам придумал себе упражнения для постановки дыхания — плавал в бассейне парка Палисады и много бегал. Во время пения он, подражая Руди Вэлли, подносил ко рту мегафончик. Так он забавлял девиц на Лонг Бранч и в других местах отдыха штата Нью-Джерси, куда его вывозили родители.

Долли Синатра считала его страсть к пению блажью. Она мечтала видеть сына инженером. Ей вторил отец: «Выбери что-нибудь солидное». Подобно миллионам сверстников, Фрэнки поступил наперекор родительской воле. Он продолжал петь тайно. Познакомившись с малоизвестными музыкантами, он упросил их брать его с собой на выступления.Когда они отдыхали, он пел перед публикой. Это происходило в придорожных кафе и ресторанчиках.

Его музыкальной школой стала нью-йоркская 52-я улица.Он учился у всех подряд и полагал, что ему осталось чуть-чуть до Бинга Кросби. Вскоре его молоденькая жена Нэнси Барбато (они поженились в церкви Богоматери Утоли моя печали в Джерси-сити 4 февраля 1939 года) услышала голос своего любимого по радио.

Несмотря на появившиеся многочисленные знакомства в мире музыки, Синатра действовал в одиночку. Он обладал редкостным даром и знал это. Ему хотелось стать великим.

Осуществить первый прорыв ему помог трубач Гарри Джеймс, которого в свою очередь открыл Бенни Гудмен, король свинга. Когда один из репортеров спросил у Джеймса, что это за новый певец, тот ответил: «Тсс! Фамилия малыша Синатра. Он думает, что поет лучше всех. Его еще никто не слыхал, он не записал ни одной пластинки, похож на мокрую курицу и если услышит, что им интересуются, потребует прибавки жалованья».

Группа Джеймса вскоре распалась, и Фрэнк перешел в руки Томми Дорси. Тем временем у него родилась дочь. Надо было зарабатывать деньги. В 1942 году музыкальный критик опубликовал статью, в которой говорилось, что Фрэнк Синатра в рейтинге популярности идет по пятам за Бингом Кросби.

Я стал пристально следить за выступлениями группы Томми Дорси. Очень скоро Фрэнки свалил Бинга. «Биллборд» поместил его на самую верхушку списка по опросу студентов. Это была самая горячая аудитория.

Фрэнк Синатра и Ава Гарднер во время «засекреченной» брачной церемонии (7 ноября 1951 года, Филадельфия)

Гастролируя с оркестром Дорси, Синатра оторвался от семьи. Оставляя Нэнси дома, он заводил себе новых женщин и ничуть не заботился о соблюдении даже видимости приличий. Однажды Нэнси приметила на пальце одной дивы из ночного клуба кольцо, которое сама подарила мужу. Но она продолжала его любить, терзала себя ради него диетами, молилась за него Богу и проклинала. Сам он считал свои неумеренные сексуальные аппетиты родовой и национальной наследственностью. К тому же был уверен в том, что именно эротика стимулирует творчество. И наоборот, творчество требует разрядки в виде секса. Смутно зная что-то о Зигмунде Фрейде, Синатра выработал себе доморощенное оправдание, заключающееся в том, что он,— де беспомощная жертва роковых сил, которые не властен обуздать. Это помогало ему избавиться от чувства вины. Позднее психиатры поставят ему диагноз: маниакально-депрессивный психоз.

Фрэнк ушел от Дорси, но никто не спешил предлагать ему бешеные гонорары. Как-то менеджер Боб Уайтмен стал свидетелем того, как Фрэнки попал на улице в толпу поклонников, и эта сцена так впечатлила его, что Боб посватал Синатру Бенни Гудмену. Через пару недель доведенные до экстаза фаны разорвали в клочья четыре дорогих костюма — один за другим, которыми Фрэнк успел обзавестись.

Через полмесяца после окончания триумфального зимнего ангажемента в Риобамбе Синатра получил приглашение в «Уолдорф Веджвуд» — самый престижный клуб Америки, и в «Копакабану», где он должен был сам назначить себе сумму вознаграждения. Его фотография появилась на обложке «Лайфа». Колонки сплетен запестрели историями его романтических приключений.

Фрэнк отказался от мальчишеских свитеров и стал носить безупречно скроенные темные костюмы. Избранным друзьям дарил золотые зажигалки «Данхилл». Подружился с репортерами светской хроники Уолтером Уинчеллом и Марком Хеллинджером, с телеведущим Эдом Салливеном. Словом, превратился в светского льва.

Разойдясь, Ава Гарднер и Фрэнк Синатра продолжали тайно встречаться (1957)

Первой звездой, чье имя попало в светскую хронику вместе с именем Фрэнка, стала Мэрилин Максвелл — пышногрудая блондинка, актриса и певица, проехавшая с Бобом Хоупом по всем военным базам Америки. В промежутках между съемками в кино или гастролями она, останавливаясь в нью-йоркских отелях, часто встречалась с Фрэнком.

Ее соперницей стала Лана Тёрнер.

Всего год назад, когда Синатра пытался найти работу в каком-нибудь нью-йоркском ночном клубе, его позвали в Голливуд — спеть песенку «Ночь и день» в фильме «Проснуться с Беверли» на студии «Коламбиа». В титрах его имени не указали. А теперь «РКО» предложила ему главную роль в фильме «Выше, еще выше», и песенный репертуар для него готовил знаменитый Джимми Макхью. Фрэнк наслаждался обществом Мишель Морган и Джека Хейли и в упоении видел себя великим актером. Тем неприятнее было ему прочитать заголовок в «Таймс»: «Ниже, еще ниже!» Правда, о провале речи не шло, и он возвратился в Нью-Йорк с контрактом на новую картину.

Благодаря искренности и обаянию Фрэнк без труда подружился со многими актерами. А ресторатор Майк Романофф по прозвищу Князь сделался его приятелем. У Романоффа бывал «весь Голливуд». Круг знакомств пополнился продюсером Джо Пастернаком, который делился с Синатрой новостями из интимной жизни звезд «МГМ».

А тем временем семейная жизнь Фрэнка трещала по швам. У Нэнси теперь было все — новый «Кадиллак», драгоценности, обеды в шикарных ресторанах, но она чувствовала себя рядом с мужем золушкой. Ей не хватало блеска и искусственного шарма светских красавиц. Нэнси оставалась в прошлом.

Подчас ей казалось, что Голливуд — один большой бордель. Ей все уши прожужжали про любовно-сексуальную жизнь сливок голливудского общества. А Фрэнку было не до объяснений. Он все больше упивался славой и властью, которую она давала.

Что такое подлинная власть, он понял, попав в Белый дом на встречу с президентом Франклином Делано Рузвельтом.

Синатра был приглашен к президенту на чай в числе других двадцати гостей — не по инициативе хозяина Белого дома, а благодаря

знакомствам друга Фрэнки Тутса Шора. Когда Синатру представляли Рузвельту, тот, поразившись его худобе, заметил: «Подумать только, эдакий жердина доводит публику до обмороков. Во времена моей молодости такое было невозможно».

Газеты не замедлили откликнуться на это событие. «Дешевый рекламный трюк», — буркнул политический обозреватель из Балтимора. Группа сенаторов высказалась в том духе, что президент F.D.R. мог бы заняться чем-нибудь более полезным для страны, чем распивать чаи с горлодерами.

Синатра немедленно перевел на счет Демократической партии 7500 долларов — самую крупную сумму, которую он мог себе тогда позволить.

Вдохновленный приемом у президента, Фрэнк перенес свою нежность и на его преемника — Гарри Трумена.

•

Сегодняшние почитатели Синатры представить себе не могут, какие масштабные войны вел он в молодости с журналистской братией. Первое крупное сражение разразилось в апреле 1947 года, когда Фрэнк напустился на Ли Мортимера в голливудском клубе «Циро». Инцидент повлек за собой судебный процесс. Фрэнку пришлось выложить 25 тысяч долларов, и он считал, что не зря.

Ли Мортимер вел отдел досуга в «Миррор» и приходился родным племянником главному редактору. Он яростно ненавидел гангстеров и подозревал Синатру в связях с мафией.

Мортимер заявил, что Синатра вылетел в Гавану, чтобы передать два миллиона мелкими купюрами Лаки Лучано, который был в те времена первой фигурой в мафии, хотя само слово тогда еще не вошло в широкий обиход.

Подобные обвинения выдвинул против Синатры и авторитетный репортер Роберт Руарк. Он назвал Лучано «миленком Фрэнки», его «бой-френдом». Во время своего визита в Гавану к Эрнесту Хемингуэю Руарк стал свидетелем ажиотажа вокруг Лучано и написал, что Синатру и Лучано видели вместе на бегах, в казино и на вечеринках. «Мне говорили, что с ними бывал и Аль Капоне...» Фрэнк ответил на обвинения тщательно составленным заявлением: «Меня так воспитали, что, знакомясь с человеком, я не спрашиваю о его прошлом. В тот вечер я сидел в баре с Конни Иммерманом, нью-йоркским ресторатором. Вошла большая компания мужчин и женщин. Мы начали знакомиться. Меня пригласили к ним за стол. Вдруг я сообразил, что один из этой компании — Лаки Лучано, и мне, конечно, не преминут это припомнить, но я не мог просто встать и уйти — это привело бы к скандалу. После ужина я отправился поиграть, мы переезжали из клуба в клуб и в конце концов опять наткнулись на Лучано. С ним были еще какие-то люди. Они настойчиво просили присесть с ними и выпить. И снова я согласился, чтобы избежать скандала. Быстро выпил и ушел. Больше в свой жизни я с Лучано не встречался».

Это, однако, была не вся правда. Молодой Синатра имел тягу к крутым ребятам. Эта склонность засела в нем с детства: там, где он рос, друзьями часто становились отнюдь не пай-мальчики. Дети из небогатых семей в Бруклине, Бронксе и подобных районах относились к ним трепетно.

Атаки на Фрэнка пошли одна за одной. Но уколы Луэллы Парсонс и прочих дамочек-журналисток не тревожили его. Его приводили в ярость обвине-

В ресторане в Майами Синатра решил повеселить друзей. Он заключил пари со своим телохранителем (фото в центре), пообещав, что сумеет сдернуть скатерть, не потревожив стоящую на столе посуду

ния Ли Мортимера. Он не раз говорил мне и другим: «Он у меня дождется, я возьму его за яйца».

Однажды скрипач из ночного клуба Джо Кандулло, обычно сопровождавший Фрэнка в полуночных забавах, получил от него поручение — доставить Мортимеру сообщение: «Если ты не прекратишь беспокоить меня, я вытрясу из тебя дерьмо». Кандулло, который был в приятельских отношениях и с Мортимером, не хотел выполнять просьбу. Синатра настаивал. «Черт с тобой, не хочешь — не надо, — наконец согласился он. — Поедем в «Китайскую куколку», покажешь мне его, я сам ему все скажу».

Но Мортимер не испугался угроз. Он написал еще и про то, что «любая судомойка, водитель автобуса или уборщица поют не хуже Синатры». «Он тебя побьет, Ли», — предупредил журналиста Кандулло. «Я его не боюсь», — был ответ.

7 апреля 1947 года Ли Мортимер и Фрэнк Синатра ужинали в знаменитом клубе «Циро» в Голливуде. Каждый был окружен толпой друзей, и каждый пристально следил за другим.

Стычка произошла неожиданно. Фрэнк потом клялся, что был настроен благодушно и даже кивнул Мортимеру, а тот ответил оскорбительно холодным взглядом. Мортимер рассказывал, что когда он уходил, Синатра нагнал его в фойе, толкнул в спину и стал выкликать угрозы: «В следующий раз живым не уйдешь, дегенерат!» Трое сопровождавших его молодчиков повалили Мортимера на пол и принялись тузить.

«Он назвал меня итальяшкой», — защищался Синатра. Мортимер отрицал, утверждая, что таких слов не употребляет. Подумав, он добавил, что вообще не знал о присутствии Синатры в ресторане, пока тот на него не накинулся.

После драки Фрэнк вернулся за свой стол в ресторане. Мортимер отправился к доктору, а потом к адвокату. Он потребовал арестовать Синатру за оскорбление и нанесенные телесные повреждения.

Полиция взяла Фрэнка на радиостанции и препроводила в суд Беверли Хиллз, где он не признал себя виновным и потребовал судебного расследования. Назначили залог в 500 долларов. Фрэнк обшарил карманы и не нашел этой суммы. Деньги собрали с шапкой по кругу.

Империя Херста, чьи позиции в Лос-Анджелесе были очень крепки, начала массированное наступление на Синатру. Уложив Ли Мортимера, он задел честь и достоинство всей газетной империи.

«За что он обозвал меня дегенератом? — спрашивал Мортимер. — За то, что мне не нравится его пение? Но его голос может нравиться, только если совсем не любишь музыку».

Бродвейская публика единодушно сочла Фрэнка виноватым. И я написал об этом в своей колонке. На следующий день мы с ним встретились в «Копакабане», и Фрэнк ничем не выказал своего неудовольствия.

Окружной прокурор пришел к заключению, что Синатра должен быть признан виновным. «Черт с ними, пойди на мировую, — советовал ему Луис Майер, глава студии «МГМ». Но Синатра закусил удила. Он решил не сдаваться.

Тем не менее 4 июня в судебном зале он признал свою вину. Ему якобы кто-то сказал, что Мортимер назвал его итальяшкой, но теперь он понимает, что это была какая-то чудовищная ошибка. Мортимер с торжествующей улыбкой отозвал свой иск, и Синатра заплатил 50 долларов судебных издержек, а также девять тысяч Мортимеру плюс еще что-то.

Чувствовал он себя препаскудно. Мортимер обошелся ему в двадцать пять тысяч долларов, не считая стыда и унижений. К тому же Мортимер не отказался от своего взгляда на певца, что скоро стало ясно по его колонкам, а намеревался еще более пристально следить за своим врагом. Из этого процесса он извлек для себя пользу — стал знаменитым, в его честь задавали обеды, акции его как журналиста резко пошли в гору. В газетах всплыла старая история о том, как одна тридцатилетняя женщина с восьмилетним ребенком обвинила Синатру в сексуальных домогательствах. Писали еще о том, что после встречи с Лучано на Кубе Фрэнк получил разрешение на ношение оружия, и, по-видимому, именно Лучано помог ему в этом деле. Я специально занялся этим вопросом и выяснил, что Фрэнк получил это разрешение за два или три месяца до поездки на Кубу.

Мортимер и компания не брезговали ничем. Они взяли мои старые рецензии, переписали их по-своему и опубликовали под моим именем!

Процесс и удовлетворение иска Мортимера не охладили вражды репортера к артисту и не потушили ненависти Синатры к колумнистам. Отрецензировать концерт Синатры «Миррор» поручила своему корреспонденту Гарольду Конраду — тому самому Конраду, который позднее отличился при разборке скандалов Мохаммеда Али. Он знал, чего от него ждут, но, как впоследствии говорил, шоу ему понравилось, и он отозвался о нем хорошо. «На следующий день, — вспоминал он, — мне позвонил Джордж Эванс и сказал, что меня убить мало. Я газеты еще не видел, но полагал, что написал хвалебную статью, и удивился этому обвинению. Но Эванс просто взвился. «Да ты же его зарезал! Слушай!» — и он зачитал мне вслух текст, которого я сроду не сочинял».

Каким-то странным образом карьера Фрэнка вдруг резко пошла под уклон. Феноменальный герой великой американской сказки об успехе скатился вдруг к самому подножью лестницы.

Фрэнк и Нэнси удалились в свой домик на озере Толука и делали вид, что абсолютно счастливы и наслаждаются домашним покоем, но на самом деле положение их было довольно жалким. Появились новые молодые певцы — Джонни Рей и Фрэнк Лейн, весь успех доставался им. Несмотря на неудачи, Синатра не вешал нос. «Кто на холме, в того и бьют», — говорил он.

В ту пору ему особенно докучало налоговое ведомство. «Я успеваю влезать в долги прежде, чем зарабатывать», — говорил он. Надо было расплачиваться за дом, который он выстроил в Палм-Бич за 150 тысяч.

Музыкальные вкусы и пристрастия быстро менялись, он становился старомодным. Фильмы с его участием не приносили ожидавшегося дохода.

Летним воскресным днем 1948 года он пригласил нас с женой к себе на обед. Проведя меня по всем комнатам, Фрэнк показал мне книгу «Техника живописи», которую увлеченно штудировал, и только что законченную картину — это было изображение клоуна, одно из первых в ряду того клоунского цикла, который теперь так хорошо известен. Он не мог сидеть без дела и отчаянно пытался расширить свой горизонт, чтобы пережить травму всеобщего забвения.

Но куда все же подевалась армия поклонников? Неужто парад прошел мимо и навсегда? Одна неудача следовала за другой. С треском провалился фильм «Чудо с колоколами», где он играл смиренного священника. Журналисты «Таймс» сладострастно накинулись на Синатру: «Он играет священника с выразительностью деревянного индейского идола». Фрэнк принялся рыться в книгах, подыскивая материал для экранизации, продолжал выступать и сниматься, но все, что он делал, подвергалось жесточайшей критике.

Постепенно предложения перестали поступать к нему, а те, что поступали, были унизительными для артиста его ранга. Наконец Синатра дал интервью корреспонденту агентства «Юнайтед интернешнл», в котором со всей откровенностью сказал: «Кино — дерьмо, и публика в нем дерьмовая, я с этим делом завязываю».

Студия «МГМ» потребовала публичных объяснений. Синатра извинился в следующих выражениях: «Я, кажется, малость хватил через край». Руководство решило, что у Фрэнка, должно быть, горячка и ему надо отлежаться.

Так или иначе, Синатре пришлось трезво взглянуть в лицо реальности. Видя, что все начинают считать его «бывшим», он резко сменил имидж, в одночасье став скромным, непритязательным, дружелюбным по отношению буквально ко всем, в том числе репор-

терам и фотографам. Это был неузнаваемо изменившийся, новый Фрэнки. Но поверили ему пока немногие. Тогда Синатра сделал еще один шаг к сближению. Поскольку сам он объясняться словесно был не мастак, Фрэнк нанял профессионального писателя Ирвинга Файна, чтобы тот связал вместо него пару слов.

Готовый уже на все, чтобы вернуть себе былые симпатии публики, Фрэнк одобрил предложенную ему Файном версию оправдания: я, мол, человек порывистый, эмоциональный, искренний и импульсивный, иной раз сам не ведаю, что творю.

Он пошел на поклон к прессе, открыто признав, что без ее помощи не может добиться ни профессионального, ни материального успеха.

Что же касается Нэнси Синатры, она, прочтя эту литературную версию жизнеописания мужа, к удивлению многих сказала: «Я поняла, что принимала нашу с ним дружбу за любовь».

Тем временем случилась новая беда. У Синатры заболело горло. Развился хронический ларингит. Диск-жокеи, и так уже не столь к нему почтительные, ворчали, что поет он крайне неровно. Фрэнк и сам это понимал. Он был болен, но не желал сознаваться в этом, потому что всегда старался не поддаваться недугам.

Еще больше страданий доставляли ему отношения с Авой Гарднер. Он был как побитая собака. Свои чувства он выразил в балладе «Глупец, я захотел тебя». О том, как он ее спел, рассказывают легенды, причем каждый расцвечивает их новыми красками. Фрэнк был настолько измучен этой женщиной, что оказался в состоянии исполнить эту песню только раз. И, едва не разрыдавшись, выбежал из студии. Он создал шедевр, заставлять его повторить запись было бессмысленно.

Их бурный роман — одна из самых сумасшедших любовных историй, когда-либо происходивших в мире шоу-бизнеса. Эта «мыльная опера», длившаяся два года, изобиловала скандалами, отголоски которых докатывались до самых дальних уголков света. Фрэнка эта дикая любовь привела чуть ли не к агонии. Он грозился кончить жизнь самоубийством, хватался за ружье, выгонял Аву из дома и умолял вернуться. Сравнить их отношения можно только с романом Элизабет Тейлор и Ричарда Бартона. Дело кончилось тем, что Ава осталась его поклонницей, другом, возлюбленной и время от времени — гостьей его дома.

Тайна обаяния Авы заключалась в ее равнодушии. Она ничуть не заботилась о том, чтобы обольстить продюсеров, режиссеров или мужчин вообще. Ей было плевать на актерскую карьеру. Она закончила школу секретарей и в любой момент могла найти себе работу. Изображая независимость, она держала на мушке холостяка Говарда Хьюза — у того было гораздо больше возможностей баловать ее, чем у Фрэнка, который все же был женат и к тому же испытывал финансовые трудности. Когда заболела мать Авы, Хьюз выслал к ней самолет с медицинскими светилами. Она называла его «личным пилотом», но глаза ее загорались только при виде Фрэнка, а отнюдь не Говарда.

Фрэнк Синатра и Дин Мартин

Довольно долго Фрэнк и Ава скрывали свои отношения. Но однажды, когда они ужинали вдвоем в Хьюстоне, местный репор-

тер попытался их сфотографировать. Фрэнк налетел на него как ястреб. Разбил фотокамеру. Разгорелся скандал. Вернувшись в Голливуд, Фрэнк вынужден был сказать Нэнси, что уже полтора года неразлучен с Авой и хочет получить развод. В течение нескольких недель Нэнси отказывалась от развода якобы из религиозных соображений, но наконец согласилась разъехаться, не давая официального развода.

Фрэнка пригласили выступить в «Копакабану». Уверенный, что скоро получит вожделенную свободу, он пригласил на вечер Аву. Она явилась сильно декольтированная, во всем блеске своих двадцати шести лет.

Критики шумели, что у Синатры сел голос и что Ава Гарднер — разрушительница семейного счастья. Она пришла в ярость и решила отправиться в Испанию на съемки «Пандоры и Летучего Голландца» на две недели раньше намечавшегося срока. Ее забрасывали анонимками, в которых высказывалось пожелание, чтобы ее самолет не долетел до места. «Сплетничают даже, что я беременна, — жаловалась она. — Я в суд на них подам!»

Ава улетела в Испанию, а Нэнси отпраздновала свой день рождения в новой норковой шубе, подаренной Фрэнком.

Но Фрэнка ждала новая драма. 26 апреля 1950 года в «Копакабане» Синатра открыл рот, и, как он выразился потом, «оттуда вылетело только облачко пыли». Он впервые потерял голос.

В ужасе от того, что потерял сокровище, которое стоило миллионы долларов, он полетел в Испанию, где жила Ава.

Репортеры принялись живо обсуждать, когда состоится свадьба. Одновременно пошли слухи, что Ава завела роман с тореодором Марио. Это выглядело тем более убедительно, что Фрэнк вдруг уехал в Париж. Потом он вылетел в Америку, чтобы выступить — за хороший гонорар — в шоу Боба Хоупа. Они предполагали встретиться в Лондоне. И вдруг оттуда пришла весть о том, что Ава сблизилась с актером Ричардом Грином. Газеты сообщили, что Фрэнк пытался отравиться снотворным. «У меня бессонница, и я действительно принял пару таблеток, — объяснял он, — но у меня на них аллергия, доктор напоил меня соленой водой и промыл желудок. Я и не помышлял о самоубийстве».

Мэни Сакс рассказывал, что Фрэнк держит дома под матрацем револьвер, что однажды он застал жуткую картину: Фрэнк держал голову в духовке газовой плиты. «Уж не знаю, — говорил он, — каковы были его намерения, но как друг я не мог не предать это событие огласке».

Однажды поздно вечером его нашли в лифте в доме друзей — из перерезанных вен хлестала кровь. Уолтер Уинчер написал об этом в газете. Я думал, что Фрэнк навсегда его возненавидит, но через несколько дней они мирно пили в ресторане.

Наконец, встретившись в Голливуде, Фрэнк и Ава таинственно исчезли. Телефон в доме Авы был отключен.

Общие друзья осаждали Нэнси, уговаривая ее согласиться на развод. Наконец на пятнадцатом году совместной жизни они развелись. Без горечи и сожалений. Фрэнк всюду говорил, что Нэнси — прекрасная мать и отличная жена. В Лас-Вегасе, куда он прибыл за разводом, Синатра грубо отчитал слетевшихся отовсюду репортеров, ожидавших пресс-коктейля по случаю грандиозного события. «С какой стати? — возмутился Фрэнк. — Если бы я и решился на это дело, так не преминул бы бросить в каждый стаканчик рвотное».

Менее чем через сутки Фрэнк и Ава попытались сразу же оформить брак. Но никакой поблажки им не дали — пришлось ждать до ноября.

Опять начались скандалы, оба грозились покончить счеты с жизнью. В припадке ревности Ава выбросила в окно обручальное кольцо. Фрэнк был потрясен до глубины души. Он запил.

Но 7 ноября они вместе сели в лимузин, чтобы

В перерыве бродвейского шоу Фрэнк Синатра дает прикурить актрисе Натали Вуд

поехать в Филадельфию на бракосочетание. Увидев по прибытии на место толпу репортеров, Фрэнк крикнул: «Если не будете снимать, получите пятьсот долларов, а защелкаете — получите по заднице!»

Счастье длилось недолго. После медового месяца на Кубе они отправились в Англию, где у них украли все драгоценности. Вновь начались ссоры, к которым в качестве мужа Фрэнк был уже не столь терпим. Да и с карьерой не ладилось. В октябре 1952 года в газете «Пост» появилось сообщение под заголовком «Фрэнки выгнал Аву». По версии полиции, Фрэнк пришел в ярость, когда Ава пригласила погостить у них в доме Лану Тёрнер, пока та искала себе новый дом. Она тогда страдала от размолвки с актером Фернандо Ламасом, и Фрэнк застал их, когда, утешая подругу, Ава нежно держала ее за руку.

Здесь могла быть и другая причина: гибкая пышногрудая блондинка Мэрилин Максвелл, которую Ава, знавшая о ее романе с Фрэнком, увидела на его концерте. «Ты пел специально для нее», — укоряла она мужа.

Война нервов продолжалась неделю. Говорили, что примирить их пытался губернатор Эдлай Стивенсон. Супруги участвовали в его президентской кампании. Собственно, во время предвыборной гонки, на сцене голливудского «Палладиума», они и помирились.

Но перемирие вскоре было нарушено. Фрэнком руководило нередкое среди мужчин желание безраздельно владеть женой. Он не прощал ей ни единого жеста независимости. А Ава принадлежала к числу первых женщин, боровшихся за эмансипацию. В то же время она ревновала мужа к другим красоткам.

Несмотря на свою неотразимость, Фрэнк не был уверен в верности жены. В нем кипела унаследованная от предков сицилианская ревность. Его любовь к Аве была по-старомодному романтичной. У себя в кабинете он разместил целую коллекцию ее фотографий, освещенную мягким, почти церковным светом. Как-то ночью в припадке гнева он разорвал свою любимую фотографию в клочья. А потом друзья застали его ползающим по полу и старающимся склеить эти кусочки.

Ава жаловалась: «Он добр и внимателен только к друзьям, но не ко мне». Она собиралась в Найроби сниматься с Кларком Гейблом в «Могамбо». Она была кормилицей в семье. Вынести такое самолюбивому итальянцу нелегко.

Фрэнк мечтал сыграть Маджио, американского солдата итальянского происхождения в фильме «Отныне и во веки веков», который собиралась ставить «Коламбиа». У него был один шанс из тысячи получить эту роль. Он решил идти к всемогущему Гарри Кону. Ему удалось пригласить Кона пообедать.

— Гарри, я хочу сыграть Маджио.

— Тебе что — моча в голову ударила? Тут надо уметь играть, а не глотку драть.

— Гарри, ты меня давно знаешь. Это прямо про меня написано. И вообще я тоже актер. Дай мне шанс доказать. Мне платили 150 тысяч в неделю. Ты можешь снять Маджио за мой счет.

— Неужто так приспичило?

— Говорю же — про меня написано.

— Ладно, Фрэнк, поглядим. Но вообще-то ты меня удивил.

Фрэнка обещали пригласить на пробы, но понапрасну прождав много дней, он уехал с Авой в Африку. Потом Кон рассказывал, что Ава позвонила ему по телефону из Найроби: «Вы обязаны дать эту роль Фрэнку, иначе он убьет себя».

«Едва мы приехали в Африку, как я получил вызов на пробы. Я проделал более 27 тысяч миль, чтобы несколько минут постоять перед камерой. Мне даже текста не дали». Режиссер фильма Фред Циннеман был немало удивлен тем, что Гарри Кон предлагает на роль Маджио Синатру. Но идея показалась ему интересной. А Кон, подтверждая свой выбор, спросил Фреда: «А ты видел его раздетым? У него же грудь цыплячья! Когда ты увидишь его рядом с Фэтсо[1], ахнешь. Увидишь, какой это актер!»

Фрэнк оставил Аву в Африке с Гейблом и полетел на Гавайи, где должны были проходить съемки. Синатра-киноактер совсем не походил на Синатру-певца — с микрофоном в одной руке и сигаретой и стаканом в другой. Теперь он был сосредоточен и вполне вписывался в компанию Берта Ланкастера, Монтгомери Клифта и Деборы Керр. Он успел много раз перечитать роман и знал свой текст назубок, прежде чем собралась вся группа.

Здесь, на съемках, ему пришлось узнать две новости — плохую и хорошую. Хорошая заключалась в том, что Циннеман считал его подходящей кандидатурой для роли, а плохая — в том, что он задолжал комиссии по налогам больше ста тысяч долларов.

В октябре 1953 года студия «МГМ» офици-

[1] Сержант-садист в фильме «Отныне и вовеки веков». — *Прим. переводчика.*

ально объявила о разводе мистера и миссис Синатра.

Ава нашла новую любовь — Испанию, испанцев и фламенко. И мужчин, более галантных, чем Фрэнк.

В тридцать восемь лет Синатра получил «Оскара». Слава вернулась. Вся его жизнь изменилась в несколько секунд.

И еще он стал холостяком.

Двадцать лет спустя певец Бриктоп сказал мне: «Уверен, что Ава и Фрэнк по-прежнему влюблены друг в друга. Ава всегда не прочь лечь с ним попилиться».

Расставание с Авой означало для Фрэнка начало спокойной жизни. Но такое было не для него. В Америке занялась заря новой эры — эры свободного секса. Возник и распространился новый язык, которым, не стесняясь, пользовалась любая леди. Назвать мужчину «гребарем» значило сделать ему комплимент. Из Гарлема пришло словечко «мамочка», Фрэнк с готовностью взял его на вооружение. Его окружало множество «мамочек». Грудастая шведка Анита Экберг хвасталась, что Фрэнк оплатил ей проезд из Голливуда в Нью-Йорк, чтобы она присутствовала на его шоу в «Копакабане». Когда же она явилась в клуб в сопровождении кавалера, он, не моргнув глазом, прошел мимо и с ходу принялся ухаживать за наследницей несметного состояния Глорией Вандербильт, с которой познакомился за минуту до этого. Благо ее брак со стареющим дирижером Леопольдом Стоковским только что распался.

В числе разнообразных эксцентричных черт Синатры можно назвать его одержимость соблюдением собственной privacy. Он никому не позволял дотрагиваться до себя, фамильярно брать под руку. Зная этот его пунктик, лучшие друзья предпочитали держаться от него на дистанции. Адвокаты Фрэнка вчинили журналу «Лук» иск на два миллиона долларов за вторжение в частную жизнь певца: «Лук» поместил заметку о том, как Синатра отчитал спикера Сэмюела Рейбурна на съезде Демократической партии. Увидев, что Фрэнк собирается покинуть собрание, спикер схватил его за рукав: «Ты же собирался спеть нам «Желтую розу Техаса», Фрэнк!» Тот вырвался и прошипел: «Убери лапы, гаденыш!»

Развод Мэрилин Монро с бейсболистом Джо Ди Маджио совпал с крушением дружбы между двумя итальянцами — Джо и Фрэнком. Последний с чистой совестью принял эстафету у бывшего друга и включил белокурую сексбогиню в число своих «мамочек». Мэрилин неделями гостила в его доме, и Синатра шутливо жаловался на ее ветреность: надо же, изменяет мне у меня же под крышей... Когда шесть лет спустя Мэрилин Монро умерла и организацией похорон занялся ее бывший муж Джо Ди Маджио, Синатра стал одним из первых, кого он исключил из списка допущенных к телу.

Фрэнк особо дорожил дружбой с Хамфри Богартом, которая началась, как только он переступил порог студии. Ему нравилось, когда его сравнивали с Боги и по человеческим, и по артистическим качествам. Они оба принадлежали к одной актерской школе, исповедуя игру «без дураков», без аффектации и претенциозности, допускающей матерное словцо и прочие вольности.

В конце 1956 года ни для кого не было секретом, что Боги умирает от рака. Хамфри Богарт возглавлял организацию «Крысиная стая», объединявшую нонконформистов, любителей побездельничать и выпить. Членом ее был и Синатра. Название обществу дала жена Боги Лорен Бэколл. Сюда входили Джуди Гарленд, Пол Дуглас, Джон Бишоп и всякий другой, кто хотел присоединиться. Всем им было нестерпимо наблюдать, как на глазах слабеет Хамфри Богарт. А тот держался молодцом: «Тут, по крайней мере, нечего стыдиться, не то что иные болячки, которые мне случалось подцепить», — шутил он.

Через две недели после Рождества 1956 года, вечером Богарт погладил жену по щеке и сказал: «Прощай, малышка».

Вся страна была в трауре. Синатра позвонил Лорен и сказал, что отменил два выступления в «Копакабане». Можно было лететь на похороны. Но опять дал себя знать ларингит.

У дверей Епископальной церкви всех святых в Беверли Хиллз собрались три тысячи человек. Панихиду вел Джон Хьюстон. В урну с прахом положили золотой свисток — реликвию из фильма «Иметь и не иметь». На нем были выгравированы слова из фильма: «Только свистни».

Синатра обладает уникальной способностью утешать. Особенно удачно это получается у него с вдовушками. Он первый подставляет им плечо, чтобы они могли поплакать. Летом, спустя полгода после похорон Боги, Лорен Бэколл и Фрэнка видели вместе то в

одном ресторане, то в другом. Они оба были одиноки, эти два члена уже не существующей «Крысиной стаи», и почему бы им было не прибиться друг к другу? Тем более что Богарт был лучшим другом Синатры.

Теперь лучшими друзьями стали Фрэнк и Лорен. Лондонская «Ивнинг стэндарт» объявила, что 14 сентября 1957 года Синатра и Бэколл решили пожениться. Но месяц шел за месяцем, а объявленное событие так и не происходило. Как-то кто-то из критиков спросил Лорен: «Почему вы не поехали на премьеру Фрэнка в Лас-Вегас?» «Никогда не упоминайте моего имени рядом с именем Фрэнка Синатры», — ответила она.

Синатра получил вторую номинацию на «Оскар» за «Человека с золотой рукой». «Фрэнк говорил мне, — рассказывал Отто Преминджер, — что считает его своим лучшим фильмом». Синатра сыграл наркомана-джазиста. «Оскар» ему не достался, но английские критики присудили ему свой приз. Наступило время побед. Синатра становился признанным актером.

Он преуспел, однако, не только в этой области. Его политический роман с Джоном Ф. Кеннеди развивался по модели его любовных романов. Поначалу отношения теплые, потом горячие, все горячее, затем страстные и, наконец, прохладные, даже холодные. Как сочельник в Мичигане.

Фрэнку безумно хотелось прослыть «президент-мейкером», и в своих стараниях он никак не мог предвидеть, что с завершением его миссии его бесцеремонно осадят. Ему пришлось обнаружить, что хоть слава его и велика, но есть власть посильнее. Это прозрение стоило Фрэнку немалой крови, и рана саднит до сих пор.

Его смешали с грязью из-за связи с так называемыми друзьями, которые занимались игорным бизнесом в Неваде. Ему постоянно кололи глаза связями с мафией.

Фрэнк сдружился с актером Питером Лоуфордом, женатым на Патриции Кеннеди, дочери бывшего посла Джозефа П. Кеннеди, деверем молодого красавчика сенатора из Массачусетса Джона Фицджералда Кеннеди. Вот он-то и очаровал Фрэнка. Обаятельный, умный, прекрасно образованный и к тому же католик — еще ни разу Америка не выбирала в президенты католика. Фрэнк и Питер Лоуфорд обсуждали перспективы его президентства летом 1958 года, когда Синатра находился в зените своей кинематографической славы.

В январе 1960 года Фрэнк представил публике на концерте в отеле «Сэндс» молодого сенатора. «Сенатор! — крикнул ему Сэмми Дэвис, — обещайте, что когда станете президентом, направите меня послом в Израиль! Разумеется, — добавил он, кивнув в сторону Синатры, — после того как наш лидер станет послом в Италии».

10 июня 1960 года, во время съезда Демократической партии в Лос-Анджелесе, Фрэнк Синатра сидел за банкетным столом рядом с Джоном Ф. Кеннеди. Фрэнк что-то доверительно говорил, Джон кивал. Как потом выяснилось, речь шла о том, как Фрэнк будет собирать деньги для поддержки кандидатуры Кеннеди, как он организует ему в помощь самых блестящих звезд для президентского «ралли», которые обеспечат голоса выборщиков.

Синатра забавляется. «Услышав шутку Джо (Льюиса. — *Н.Ц.*), я упал со смеху».

Фрэнк Синатра у себя дома в Палм-Спрингс

На банкете блистали две звезды — Фрэнк и Джуди Гарленд. Джон Кеннеди был тогда для них просто Джеком. Уже тогда Питер Лоуфорд обеспокоился расширением функций «клана Синатры». «Представь только, как раздует это дело оппозиция, — говорил он мне. — Я уже слышал, что пустили такую пулю: Фрэнка Синатру назначат министром иностранных и прочих сношений!»

Члены «клана» тоже вели себя неосмотрительно: черный Сэмми Дэвис собрался жениться на белой Мей Бритт. Прямо накануне выборов. «Публичные политики» советовали им подождать — достаточно и того, что Джон католик, добавлять сюда расовые специи уже слишком.

В октябре, за месяц до выборов, Синатра наспех закончил съемки в фильме «Дьявол в 4 часа» и приступил к агитации за Кеннеди на восточном побережье. Он рекрутировал в свою команду Тони Кёртиса и Джанет Ли, бывших в ту пору супругами.

Организованный им в Нью-Джерси митинг стал самым шумным и, с точки зрения Фрэнка, небывало эффективным. Журналистка Барбара Льюис вспоминала о нем, как о политическом «ралли», по ходу дела превратившемся в чествование Синатры.

И вот свершилось: молодой католик был избран президентом Соединенных Штатов. Комик Дон Риклс сказал в одном ночном клубе: «Хозяин Кеннеди — Фрэнк Синатра — говорит ему: Джек, Малыш, видал? Дело выгорело, как я тебе и обещал. Так как насчет Италии?»

Тем временем с Синатрой происходили странные вещи. Когда он вернулся в Нью-Йорк, ему предписали выправить лицензию на право заниматься шоу-бизнесом. Для этого требовалось снять отпечатки пальцев. Видимо, кто-то задумал смутить Фрэнка, но не на того напал. Выяснилось, что в полиции на него не заведено никакого досье — иначе это вскрылось бы. Ему удалось избежать дактилоскопии. Он одержал маленькую победу, но грозная тень Роберта Фрэнсиса Кеннеди, всемогущего окружного прокурора, по-прежнему висела над ним. Бобби-крестоносец был одержим идеей искоренения мафии. Он написал книгу «Внутренний враг», в которой обнаружил прекрасную осведомленность о тайнах мафии и масштабах ее влияния.

Синатра дружил со многими людьми из игорного бизнеса, где граница между законным и незаконным очень зыбка. К примеру, лучший друг Синатры в Лас-Вегасе Джек Энтраттер был абсолютно чист, но у него имелся двоюродный брат, Чарли Грин, которого убил Винсент Колл по прозвищу Бешеный Пес. Его тело нашли под мостом вскоре после отмены сухого закона. Клуб «Копакабана» частично принадлежал Фрэнку Костелло, одному из боссов мафии. Вообще было практически невозможно работать в ночных клубах Лас-Вегаса и не иметь приятелей среди мафиози. Нередко они оказывались довольно симпатичными, и Синатра не прочь был пропустить с ними стаканчик. В конце концов, они жили на свободе, а не в тюрьме, не пойман — не вор. А народ это был колоритный.

Но окружной прокурор Роберт Кеннеди не находил в них ничего забавного. Этот молодой человек был настроен крайне серьезно. Он стал героем для многих американцев, и его культ среди соотечественников был гораздо значительнее, чем поклонение Синатре.

Бобби носил длинные волосы (на каком-то приеме было замечено, что они длиннее, чем у Элизабет Тейлор). Парикмахеры в открытую советовали ему укоротить прическу или вообще изменить стиль. Но несмотря на мальчишеский вид, Бобби имел твердый характер. Он не шутя решил убрать Фрэнка со столичной политической сцены.

Почуяв наживу, репортеры усилили атаку на Синатру. А тот недоумевал: с чего вдруг Бобби заделался таким моралистом? Он ведь и сам слыл порядочным бабником, как и Джон, — братья унаследовали эту склонность от папаши, старого Джо, который не унимался до конца своих дней. Кеннеди-старший был бароном от виски. А в недавние времена этот бизнес был ничуть не святее игрового. Так чего волну гнать? И вообще: «Что такое мафия? Знать не знаю никакой мафии».

Фрэнк отважился на дерзкую авантюру. Не слушая разумных советов, он нанял Альберта Мальца, одного из «голливудской десятки» — списка неблагонадежных, составленного сенатской комиссией Маккарти, — чтобы тот написал пьесу «Наказание рядового Словика», содержащую недвусмысленные намеки в адрес врага.

«Тебя теперь честят коммунистом!» — орал на него Гарри Кон. Нападки становились все агрессивнее, в доме, не смолкая, звонил телефон — на голову Фрэнка сыпались проклятия. Он заколебался. Спустя три недели он дал отбой, объявив, что американский народ заставил его убедиться в собственной неправоте. Тогда консервативная пресса провозгласила его героем. Либеральная назвала трусом. Но все имели случай убедиться в том, что Синатра умеет отказаться от яйца, чтобы взять курицу.

В конце декабря 1960 года Фрэнк и Питер вплотную занялись подготовкой инаугурационных торжеств. Фредрика Марча сорвали со съемок, Джин Келли летел из Швейцарии, чтобы протанцевать на сцене четыре минуты, Элла Фицджералд спешила из Австралии. Фрэнк уговорил участвовать в этом действе вдову Рузвельта Элеонору.

Получилось шоу на миллион долларов. Такого история еще не знала.

Синатра наслаждался статусом персоны номер один при новоизбранном президенте. Одна репортерша светской хроники бросила в сердцах: «Дожили — чтобы получить информацию о президенте, приходится звонить Фрэнку Синатре!» В те дни даже избранный вице-президентом Линдон Джонсон был менее популярен, чем «король» или «создатель королей» Фрэнк Синатра.

В четвертом часу утра, за девять часов до церемонии инаугурации J.F.K. танцевал среди гостей Фрэнка Синатры в ресторане Пола Таунга.

Но политические ветры переменчивы. Когда в 1974 году были открыты архивы Роберта Кеннеди, выяснилось, что уже в 1960-м Синатра вызывал сильное неудовольствие в президентском окружении. Сохранилась докладная записка советника президента по гражданским делам Харриса Уоффорда, рекомендовавшего протокольным службам не допускать публичных встреч J.F.K. с Фрэнком Синатрой. Бобби Кеннеди организовал расследование всех его дружеских связей. Спецагенты будили людей по ночам, расспрашивая о Фрэнке. Интересовались, например, как попала в фильм «Протруби в свой рог» Филлис Макгир — не потому ли, что была подружкой босса мафии Сэма Джианканы, одного из королей организованной преступности.

(Речь шла о том самом Сэме Джианкане, которого ЦРУ вербовало для убийства Фиделя Кастро и который сам был убит в разгар следствия по его делу в 1975 году. В это время его имя по иронии судьбы вновь оказалось связанным с именами Синатры и президента Кеннеди. В декабре Фрэнку как раз исполнилось шестьдесят, и он в который раз стал героем месяца. На первой полосе одной из газет рядом со старой фотографией, где он по-приятельски болтал с Джоном Кеннеди, стояла другая — портрет частого в его доме гостя, ныне убитого босса мафии Сэма Джианканы в черных очках, прикованного наручниками к стулу. И тут же был помещен еще один снимок — Юдит Кэмпбелл Экснер, подружки Синатры, которую он познакомил и с президентом Кеннеди, и с Сэмом Джианканой. Достаточно было свести вместе эти фото, и улики против Синатры налицо.)

Агенты Бобби допытывались у итало-американцев с сомнительной репутацией, что им известно о Фрэнке. Шутники отвечали, что знают его под произвищем Папа. Другие говорили так: «Папа произвел его в кардиналы, нам остается только целовать ему кольцо».

Известных мафиози спрашивали, состоит ли Синатра в мафии. «Его не приняли бы, — ответил один из них. — От него беды не оберешься. Слишком доступная мишень».

И в этот самый момент стало известно, что Синатра собирается пригласить президента к себе в гости в Палм-Спрингс. Все миллионеры, обитатели побережья, сделали стойку. Но пока Фрэнк разрабатывал грандиозный план приема высокого гостя, пришло другое известие: президент Кеннеди не прибудет в гости к Синатре. Он посетит резиденцию Бинга Кросби в Палм-Дезерт. Это решение было принято по совету секретной службы, которая полагала, что бунгало с тремя спальнями в пятнадцати милях от центра Палм-Спрингс — более надежное место для президента, чем роскошные апартаменты Синатры.

Это был плевок в лицо. Ведь Бинг Кросби — республиканец, голосовал-то он наверняка за Никсона! Объяснению насчет безопасности Фрэнк не поверил.

А с газетных полос смотрело на него улыбающееся лицо Питера Лоуфорда. Дружбе пришел конец.

Надо сказать, что президент-то предпочел бы погостить у Фрэнка. Сам чрезвычайно обаятельный, он наслаждался магнетизмом Синатры и любил с ним посплетничать. Они делили между собой подружек. Не желая обижать Фрэнка, он лично позвонил ему из дома Бинга и пригласил приехать.

Синатра отказался. Сказал, что едет в Лос-Анджелес, где его «ждут». Ждала, как выяснилось, Мэрилин Монро, впоследствии интимная подруга президента.

Фрэнк с горечью понял, что длительная кампания против него завершилась успехом.

Гибель президента он воспринял очень тяжело. Друзья никогда еще не видели его таким подавленным. У него сохранилось письмо от Джона Кеннеди, написанное три месяца спустя после инцидента с неслучившимся визитом в Палм-Спрингс, в котором президент благодарил Фрэнка за подарок к дню рождения. Синатра отправил телеграмму пресс-секретарю Кеннеди Пьеру Сэлинджеру, извещавшую о намерении послать копию своего последнего фильма «Маньчжурский кандидат».

На похоронах Кеннеди Синатры не было. Он позвонил в Белый дом из Калифорнии и передал свои соболезнования. Телефонограмму приняла Патриция Лоуфорд.

•

Перевалив середину жизни, неуемный Синатра стал подумывать о женитьбе. Ему нужна была послушная хозяйка, чтобы принимать в уютном особняке гостей, которых набиралось до шести десятков зараз, сексапильная и привлекательная, чтобы поднимать настроение за столом.

За каких-то три-четыре года с ним произошло столько событий, что иному хватило бы на целую жизнь. Он побывал на политическом Олимпе и был низвергнут с него; его объявили крупнейшим негодяем штата Невада, отняли лицензию на игорный бизнес, а затем, в связи с широкой благотворительной деятельностью, назвали достойнейшим. Он достиг возраста философских размышлений и оказался в смятении — как любой другой. В этот период он как никогда чувствовал себя растерянным, и в то же время ему еще никогда не было так интересно жить.

В лучшем проявлении своей двойственной натуры Синатра с удовольствием помогал другим. Ему нравилось создавать звезд. Теперь он занялся карьерой рыжеволосой танцовщицы из Южной Африки Джульет Проуз, с которой его свела Ширли Маклейн. Фрэнка покорили ее ноги. Он начал с того, что ввел ее в свой фильм «Канкан» и организовал выступления на телевидении.

В январе 1962-го Фрэнк сообщил комику Джо Льюису, что купил Джульет обручальное кольцо. А Джульет еще за год до этого говорила мне, что любит Фрэнка и собирается за не-

го замуж. Но Синатра просил ее оставить карьеру, а она, пообещав сначала, потом пожалела затраченных впустую трудов и передумала. Уйти на отдых в двадцать пять лет? И она вернула жениху обручальное колечко. Их теплые отношения на этом нисколько не остыли, и они по сей день тепло отзываются друг о друге.

•

Опять оживились старые слухи о связях Фрэнка с мафией. Конечно, он близко знаком со многими боссами мафии, но нет никаких доказательств,что он ведет с ними какие-либо дела или чем-то им обязан. Он относится к ним без всякого пиетета и может при случае без сожалений расстаться.Если к нему обращаются с непозволительной просьбой, он кого угодно пошлет подальше. Он может помочь деньгами в трудную минуту, поставить выпивку, но его поверенный Микки Рудин как следует просветил его насчет того, что можно, а чего нельзя. У него был как раз период ухаживаний за прелестной Джил Сент-Джон, но от этих приятных занятий его отвлекла необходимость обратиться к юристам.

Комиссия по контролю за игорным бизнесом потребовала у него объяснений по поводу пребывания на его территории в одном из шале Сэма Джианканы. У Бобби Кеннеди набралось девятнадцатистраничное досье, собранное агентами ФБР, где имелись свидетельства того, что мафиози негласно считают Синатру членом мафии и что он оказывает им определенные услуги. Например, он сделал для одного автомобильного дельца бесплатную рекламу. Криминальный репортер «Таймс» Николас Кейдж написал в своей книге «Мафия не предоставляет равных возможностей»: «В досье приводятся признания Сэма Джианканы, что он приобрел через Синатру часть акций отеля «Кал-Нева», который по другим имеющимся здесь же источникам целиком принадлежал Сэму.

Против Синатры было выдвинуто обвинение. Защищал его Грег Баутцер: «Не могу согласиться с тем, что гражданин может лишиться собственности лишь на основании дружбы с кем бы то ни было, — сказал он. — Закон не запрещает иметь друзей даже среди преступников».

Как ни странно, на этот раз у Синатры появилось немало защитников в журналистских кругах. Фрэнк был уверен в том, что выиграет дело. Он получил две недели на то, чтобы ответить на обвинение.

И неожиданно для всех Синатра капитулировал, объявив, что не будет оспаривать решение комиссии лишить его лицензии на занятия игорным бизнесом и владение казино. Он уступал всю свою собственность на территории Невады и целиком переключался на грамзаписи и съемки в кино. Он последовал совету, данному Джеком Уорнером.

Его лишили лицензии, записав в частном определении, что Синатра бросил тень на игорный бизнес. Ему было предписано выйти из дела до 5 января 1964 года. Что означало потерю собственности, оцененной в 3-5 миллионов. Это был тяжелый удар. Удар не только по материальному благосостоянию, но и по самолюбию, болезненному самолюбию человека, привыкшего считать, что может поступать, как ему хочется.

Правда, это избавило его от дальнейших выяснений связей с Джианканой. Но все же Фрэнк не раз потом пожалел о том, что расстался со своей долей собственности в казино.

•

Роман пятидесятилетнего Синатры с Миа Фэрроу, которая на тридцать лет моложе его, стал с его стороны попыткой удержать молодость. Он развивался словно по заранее напи-

Фрэнк Синатра и президент компании «Уорнер Бразерс» Джек Л.Уорнер за ланчем

Фрэнк Синатра с дочерью Нэнси Синатрой

санному киносценарию, действие которого разворачивалось на фоне яхт, больших денег и красивых людей. Угловатая, малопривлекательная бунтарка взяла в любовный плен одного из самых желанных мужчин в мире.

Близкие друзья были шокированы: Фрэнк — и эта мальчишеского вида девушка, которая на пять лет моложе его дочери Нэнси! Но наступили новые времена, многое стало возможно. Повстречавшись с Синатрой на студии «XX век — Фокс», где она снималась в телешоу «Питон-плейс», Миа сделалась его постоянной подружкой. Ее друзья оправдывали эту экстравагантность «поисками отца». Дочь актрисы Морин О'Салливен и покойного режиссера Джона Фэрроу, Миа совсем не походила на сексапильных старлеток из конюшни Фрэнка. К десяти годам ее успели исключить из двух монастырских школ за то, что она подвергала сомнению наставления монашек и священников.

Морин боялась вмешиваться в течение событий. Мать семерых детей, актриса, некогда ответившая Тарзану «Я Джейн», прекрасно знала, что запрет лишь разожжет в дочери желание поступить наперекор. Сама она была лишь четырьмя годами старше Фрэнка и, узнав о его планах, воскликнула: «Надо же, что придумал — жениться на Миа! Уж лучше бы на мне женился!»

Синатра снимался в фильме «Экспресс фон Райана» и перемещался в новеньком восьмиместном реактивном «Лире», наслаждаясь возможностью, позавтракав в Нью-Йорке, вылететь в Детройт, Чикаго или Сент-Луис, а потом поспеть выпить в нью-йоркском клубе.

Подогревая и без того воспаленное воображение знакомых, обсуждавших его связь с Миа, он появлялся в престижных точках Нью-Йорка с дочерьми Нэнси и Тиной. Он по-прежнему красовался на обложках модных журналов и получил премию «Грэмми» за альбом «Осень моя». «Си-Би-Эс» и «Эн-Би-Си» показывали документальные фильмы о его жизни.

В июле 1965 года Фрэнк зафрахтовал яхту «Южный бриз», и они с Миа отправились в тридцатидневный круиз вдоль побережья Новой Англии. Где бы они ни причаливали, у берега их ожидали толпы репортеров. Но в целом путешествие было похоже на любовную идиллию.

Однако, как все хорошее в жизни Синатры, это продолжалось недолго.

Через десять дней после начала круиза один из членов экипажа, возвращаясь в шлюпке на яхту, утонул. Это так взволновало Фрэнка и Миа, что они решили прервать путешествие. К тому же Морин сказала, что это худая реклама для ее дочери, и велела ей вернуться домой в Вестпорт и возобновить съемки в «Питон-плейс».

Никаких разговоров о браке между Фрэнком и Миа не велось.

Во время визита в Америку принцесса Маргарет и лорд Сноудон пожелали встретиться с Фрэнком Синатрой. Его попросили принять участие в шоу в ресторане «Гэтсби», но мероприятие сорвалось. Вместо этого устроили вечер в «Голливудском бистро», куда пригласили Ричарда Бартона, Элизабет Тейлор и всю голливудскую знать. Фрэнку это пришлось не по душе. Он предпочитал оказаться со своими друзьями. И, как рассказывал очевидец, допустил неслыханную дерзость. Покинул вечер до того, как ушла принцесса. «Хотя в Голливуде Фрэнк будет почище принца — тут он король».

Что же касается тех, кто затаив дыхание следил за развитием истории любви Фрэнка и Миа, то Синатра по-прежнему держал их в напряжении. Мы тогда еще не знали, начто способна эта юная особа. Например, покинуть сверкающий мир Голливуда и отправиться медитировать в Индию или предстать перед лондонским судом за оскорбление нравственности — употребление нецензурных выражений. То она щеголяла в розовом твидовом костюме и жемчугах, а то вдруг ее не пускали в Эдвардианский зал отеля «Плаза», потому что метрдотелю не понравились ее гаремные шальвары, которые она сама себе сшила.

Тем временем дочь Фрэнка Нэнси стала в свои двадцать пять мировой знаменитостью, ее пластинка «Эти ботинки сделаны, чтобы шагать» вышла в хиты номер один. «Представляете, как горд мой отец, — говорила она. — Если вам ясно, что такое итальянская семья, вы поймете, что значит для него мой успех».

А Миа, похоже, потихоньку исчезла из жизни Фрэнка. Он заболел — подхватил вирус — и вылетел в Нью-Йорк проконсультироваться с докторами. Он начал так волноваться, нервничать, что вновь стал пить и курить, а ведь недавно бросил.

Газеты начали писать о том, что роман Фрэнка и Миа подошел к финалу. Друзья, воспользовавшись случаем, наперебой сове-

товали ему завязать с этой непонятной девицей. Фрэнк вежливо кивал, но говорил при этом, что поступит так, как сам захочет.

В один прекрасный вечер Миа появилась в ресторане на Третьей авеню в Нью-Йорке с кольцом, украшенным девятикаратным бриллиантом, которое назвала «дружеским подарком» Фрэнка Синатры. Газета «Пост» не замедлила объявить о том, что Миа выходит замуж за Фрэнка.

И вот Фрэнк известил Билла Рида, владельца клуба «Кони Айленд», что на два месяца отправляется работать в Лондон. Но вместо этого он взял за руку Миа, которую называл «дитя мое», сел в свой самолет и вылетел сперва в Лос-Анджелес, а потом в Лас-Вегас. Там, во владениях Джека Энтраттера, они и поженились. Церемония заняла пять минут. Это произошло 19 июля 1966 года. Фрэнк от души веселился — ему удалось провести журналюг!

На свадьбе не было родственников ни жениха, ни невесты. Сын Синатры, Фрэнк-младший, не мог поверить, что обзавелся мачехой, которая моложе его. Кольцо, которое Синатра надел на пальчик Миа, обошлось ему в сто тысяч долларов. Она же только моргнула, сказала спасибо и выпила шампанское. Миа производила странное впечатление в качестве невесты.

Верил ли кто-нибудь в прочность этого брака? Никто!

Семейная жизнь, однако, начиналась счастливо.

12 января 1967 года Фрэнк дал званый обед.

Хозяйкой была Миа Фэрроу. Время от времени она присаживалась Фрэнку на колени. Она уделила внимание каждому из ста пятидесяти гостей.

Фрэнк делился своими планами. Он будет сниматься в фильме «Детектив», а Миа неотлучно станет его сопровождать.

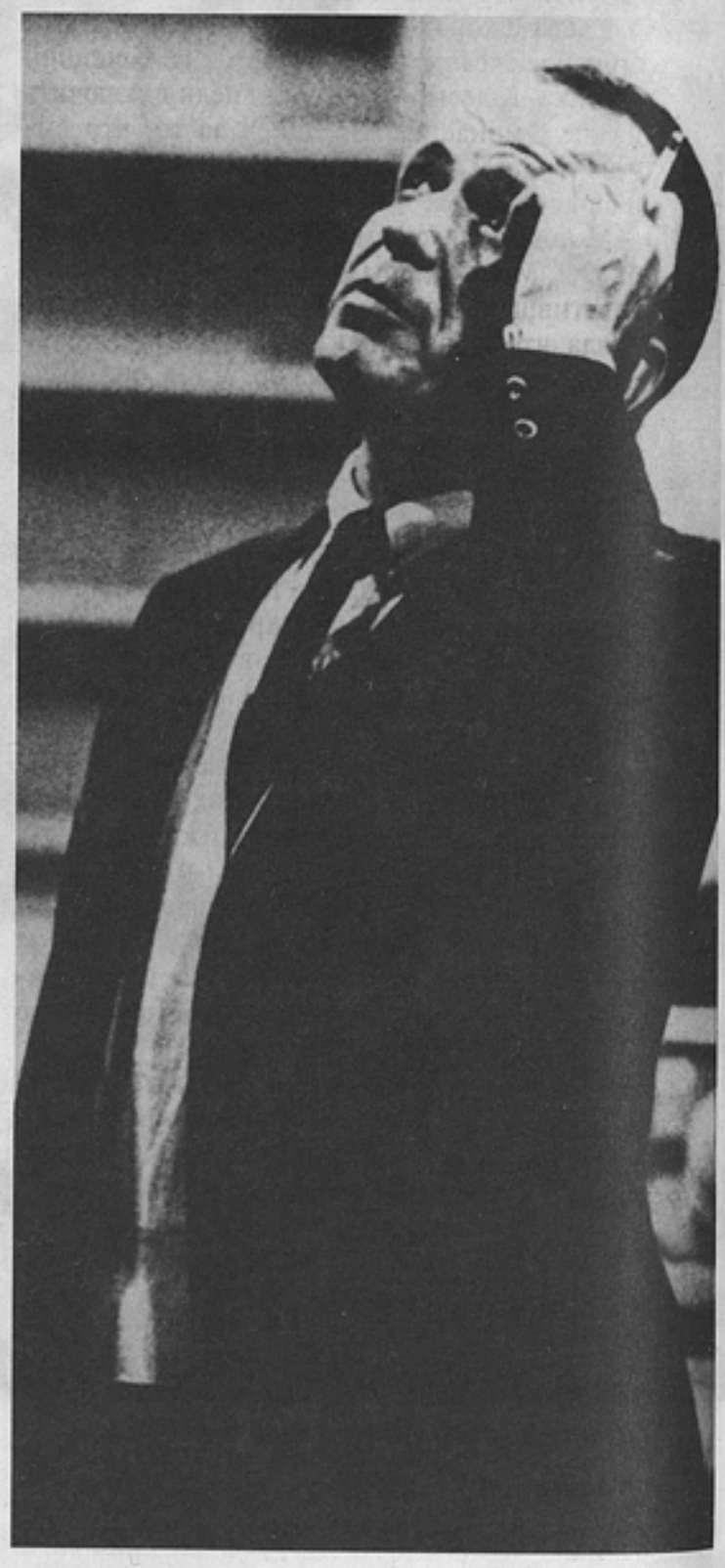
Но через неделю выяснилось, что Миа решила выступить в первой большой роли в картине «Денди под соусом». Она должна была играть фоторепортершу. Фрэнк много мог ей порассказать об этой породе людей.

Да, они выглядели вполне счастливыми. Фрэнк подарил ей автомобиль, скакуна, бриллианты. Кроме того, на нее пал отсвет его славы, и ее гонорар поднялся до 200 тысяч.

«Иногда перед выступлением я лихорадочно повторяю слова какой-нибудь песни. Боюсь, что забуду их на сцене».

И вдруг наступило охлаждение. Фрэнк стал мрачен, а Миа еще мрачнее. В моду вошли гуру, у всех были гуру, все медитировали. Фрэнку было от этого не по себе. Ему хотелось бывать на людях, веселиться, а ей — беседовать о йоге, и она выбрала себе местечко, где только об этом и говорили, — дискотеку «Артур».

Фрэнку хотелось, чтобы она снималась вместе с ним в «Детективе». Продюсеры предвкушали от этого матримониального творения большие барыши — как от фильмов с Элизабет Тейлор и Ричардом Бартоном. А агент Миа вел переговоры о «Ребенке Розмари». Фрэнк продолжал настаивать на своем. Напряженность усиливалась. В результате



они разъехались. Миа поселилась в «Бел Эйре», ее окружали телохранители.

За пару дней до Дня Благодарения Фрэнку позвонил Сэмми Дэвис и сообщил, что разводится с Мией. Они встретились и обсудили сходные ситуации, в которые поставила их жизнь. 22 ноября 1967 года мне позвонил пресс-агент Фрэнка Джим Махони и сказал, что Фрэнк и Миа по общему согласию решили официально развестись. Миа собиралась отправиться в Индию — медитировать с Махариши Махешем, знаменитым гуру, к которому ездили «Битлз» и «Роллинг Стоунз».

19 августа 1968 года они вполне цивилизованно оформили развод в Мехико. Ходили слухи, что Миа получила от бывшего мужа миллион. Она дала опровержение через газеты, утверждая, что не получила ничего. Деньги были предложены, но она отказалась их взять. Она по-прежнему жила в доме, принадлежавшем Фрэнку. Семь лет спустя, в качестве миссис Андре Превин, Миа получила приглашение от Синатры посетить его концерт в Лондоне. Говорят, что на концерте она плакала. «Не знаю, чего ей было плакать, — отреагировала Морин. — Она счастлива, ее муж — один из самых знаменитых симфонических дирижеров, у нее трое детей и еще двое приемных — вьетнамцев».

Покончив с семейными проблемами, Фрэнк целиком отдался творчеству. Это было время его подъема. «Золотое горло» не подводило, состояние Синатры росло. Он приобрел столько домов, что не успевал их объезжать. Он построил гасиенду возле Акапулько по соседству со знаменитым ранчо Мерль Оберон и затмил его пышностью. Дом в Нью-Йорке, два в Голливуде, дом в Палм-Спрингс, земля в Мексике. Он шиковал в Майами Бич в окружении блестящих мужчин и обворожительных богатых женщин. Меньше пятидесяти долларов на чай не давали. Фрэнк сблизился с «улыбающейся коброй» — президентом «Си-Би-Эс» Джеймсом Обри, известным ходоком, как и сам Синатра.

К началу 70-х Синатра стал увядать. У него сильно болела правая рука, но он боялся операции. Фильмы, в которых он снимался, вызывали у критиков тошноту. Телерецензенты хором выражали ему соболезнование по поводу якобы пропавшего голоса. Словом, наступил момент, когда, как говорится, надо хватать свой куш и бежать. В довершение бед Фрэнк начал лысеть, это его страшно удручало, и он пошел на мучительную процедуру имплантации волос.

Однажды в минуту отчаяния он сказал кому-то, что хочет оставить карьеру.

Как всегда, в момент его слабости на него возобновили свои атаки моралисты. Дошло до того, что комик Морт Сол запечатлел на его лбу поцелуй смерти: «Если хочешь проиграть на выборах, возьми на свою сторону Синатру». Тем не менее он по-прежнему чувствовал себя независимым и, как пелось в его любимой песне, «шел своим путем». Однажды он обронил фразу: «Не думаю, что Бобби Кеннеди годится в президенты». Демократы взъярились: «Какого черта Синатра берет на себя наглость решать, кого нам выдвигать в президенты?»

5 июня 1968 года Роберт Кеннеди был убит в отеле «Амбассадор». А на съезде Демократической партии в Чикаго Нэнси Синатра играла гораздо более влиятельную роль, чем отец.

Из чувства противоречия Синатра задумал поддержать Губерта Хамфри, когда Линдон Джонсон решил не баллотироваться в президенты. На одном из президентских «ралли» он вместе с дочерью Тиной прямо спросил его, чем может помочь, и не получил ответа. Его озарила страшная догадка: Хамфри не желает иметь от него поддержки, точно так, как не желал Бобби! А тут еще в «Уолл стрит джорнел» опубликовали список знакомств Синатры из мафиозных кругов, в том числе Фишетти, контролировавших Майами и Чикаго.

Ричард Никсон обогнал Хамфри в Калифорнии, и это убедило Фрэнка в том, что бывают вещи и понадежнее, чем демократ в Лос-Анджелесе. Он еще не ликвидировал свое зарегистрированное членство в партии, но держал нос по ветру. И решил войти в группу поддержки Рональда Рейгана.

Его физическое состояние всегда зависело от морального. Периоды, когда удача отворачивалась от него, ознаменовывались ухудшением здоровья. Теперь даже легкая простуда могла надолго выбить его из седла. Он признался одному другу, что после трех выступлений перестает владеть голосом. Кроме того, его беспокоила сильная боль в правой руке — той, которой он держал микрофон. Правда, об этом он не говорил никому вплоть до того дня, когда ушел со студии «Уорнер Бразерс» в 1970 году. Потихоньку от всех он перенес операцию по поводу контрактуры мышц. После этого боль еще держалась несколько ме-

Репетиция в Майами

сяцев, но теперь он по крайней мере мог владеть рукой.

Он сорил деньгами, устраивал благотворительные вечера, на которые мечтали попасть все красотки, а тем временем критики сладострастно втаптывали в грязь его самолюбие, оттачивая перья на фильмах — один слабее другого, — в которых он тщетно изображал из себя второго Хамфри Богарта. Босли Кроутер писал в «Таймс» о «Свадьбе в скалах» как о «глупой и пустяшной киношке про утомленного супружеством зануду», ищущего развлечений среди бандитов, убийц, лесбиянок и педиков, что не может не огорчать старинных почитателей его старых лент, таких, как «Поднять якоря!», где он снимался с Джином Келли. Синатра действительно слишком увлекся идиотскими картинками про Тони Роума, частного сыщика из Майами, в которых не было ничего, кроме вульгарности, грязи и жестокости. Синатра явно делал деньги. И гордился тем, что одну из этих лент удалось снять за 28 дней вместо 45 по плану.

Самым оглушительным провалом стал фильм «Грязный Дингус Мейджи», где Синатра сыграл мелкого воришку, обчистившего собственного приятеля, пока тот делал пипи.

Что заставило его участвовать в этих мерзейших постановках? В жизни он неизменно был вежлив, обаятелен, красиво одет. Почему ему понадобилось погрузиться в эту атмосферу, пусть даже в воображае-

мом мире кино? Отгадка все в той же раздвоенности его натуры, в характере Джекила — Хайда. Кроме того, он был одержим манией успеха и ему ужасно нравилось быть богатым. Он любил зарабатывать много денег, чтобы, не раздумывая, щедро тратить.

14 июня 1971 года ему пришлось официально сойти с пьедестала. Это произошло в лос-анджелесском музыкальном центре. Здесь он намеревался объявить о том, что заканчивает свою карьеру. За кулисы пришли Кэри Грант и Боб Хоуп. Фрэнк пытался разогреть связки водкой. Микрофон передали Розалинд Рассел, которая сказала, кусая губы: «Мне выпала печальная участь — объявить о решении, которое принял наш друг. Нам это решение совсем не нравится, потому что мы его ужасно любим. Тридцать лет он отдавал нам свое сердце, свой ум и свой голос. Но пришло время, когда мы дружно поднесем к глазам носовые платки, — сегодня перед нами в последний раз выступает этот человек с волшебными голубыми глазами, с этой чудесной улыбкой, самый великий человек в шоу-бизнесе XX века!» Синатра стоял за кулисами и грозил ей пальцем: «Смотри не заплачь!»

«Отставка» Синатры продлилась минут пять. Началась его работа в команде Рональда Рейгана. Фрэнк опубликовал заявление, в котором упоминал, что двадцать лет знает Рейгана по актерскому цеху и «разделяет с ним стремление служить процветанию народа штата Калифорния и всей нации». «Мы должны объединить наши усилия, — продолжал он, — чтобы покончить с беспорядками на студенческих дворах и наладить взаимопонимание студентов с тем, что они называют истеблишментом».

Рейган победил, а вместе с ним победителем вновь оказался и Синатра.

А между тем в Конгрессе шло расследование дела Синатры. Это был типично голливудский сюжет: Фрэнки против Плохих ребят. На этот раз в ролях Плохих выступали конгрессмены, выдвинувшие против него ложное обвинение «в каких-то связях». Так выходило по Синатре.

Специальная комиссия расследовала деятельность мафии в коммерческом спорте. Фрэнка желали расспросить по поводу его вице-президентства на скачках в Хэнкоке, штат Массачусетс. Повестку для явки на дознание ему собирались вручить во время гала-представления в поддержку вице-президента Спиро Агню. Однако сенатор Джон Танни, демократ от Калифорнии, которому Синатра ранее обеспечил 160 тысяч голосов, ходатайствовал о более щадящем режиме для Фрэнка. Синатра предпочитал, чтобы его пригласили на слушания, а не вызвали повесткой. Уступки сделано не было.

Тогда Синатра выехал из страны. Комиссия вознегодовала и повелела беглецу явиться в течение недели, в противном случае ему грозил принудительный привод. Тогда его поверенный Рудил заявил, что Синатра явится лишь в том случае, если его не будут ни вызывать, ни приглашать. Он явится добровольно!

Это произошло 18 июля 1972 года в мраморной ротонде Кэннон-хаус. В зале присутствовали около пятисот человек публики, в основном женщины.

Джозеф Барбоза, признавшийся в убийстве двадцати семи человек, дал показания, что Синатра владеет акциями двух отелей, выступая подставным лицом Реймонда Патриарки, босса мафии из Новой Англии. Кроме того, он утверждал, что Синатра — вице-президент и директор скачек в Беркшир-даунс, которые финансировались рэкетирами «коза ностры».

Суперзвезда явилась, как и полагается суперзвезде: в окружении свиты телохранителей, растворявших перед Синатрой двери и расчищавших путь. Комиссия ожидала этого момента полтора месяца. Синатра принял вопросы в штыки. Его тактика нападения застала конгрессменов врасплох. А Фрэнк чувствовал себя в своей тарелке — как будто находился на съемочной площадке очередного фильма. Голос его звучал резко, плечи были отведены назад, и он держал голову высоко. Он говорил о своем честном имени и с порога отвергал все обвинения, заявляя, что он не второсортный гражданин, которого можно было бы взять на испуг, и настаивал на том, что им часто прикрывались малознакомые люди, о деятельности которых он знать не знал. Через полтора часа он одержал полную победу. Два конгрессмена даже принесли ему свои извинения.

Восемь месяцев спустя Верховный суд подтвердил обоснованность вызова Синатры в комиссию. Пресса напомнила читателям, что Лаки Лучано носил золотой портсигар с гравировкой «Моему дорогому дружище Лаки от друга Фрэнка Синатры».

На этот раз все было, как в плохом кино. Судебные исполнители поднялись на борт як-

ты Синатры «Рома», пытаясь обнаружить там скрывающихся мафиози. Никого не нашли. Фрэнк же находился за пределами родного штата, и комиссия не была уверена, что имеет право арестовать его там.

Фрэнку, похоже, нравилась эта дуэль с властью. В конце концов был найден компромисс. Его подвергнут дознанию на закрытой сессии комиссии в Трентоне.

Пресса не узнала, о чем говорил Синатра, но он не преумножил знаний комиссии об организованной преступности. Председатель объявил, что Синатра проявил лояльность и ордер на его арест будет аннулирован.

Дело кончилось ничем. Синатра вышел сухим из воды. Журналисты сделали вывод: «Мафиози используют его имя, его связи с президентами и послами. А Синатре льстит их внимание, потому что он с детства привык относиться к ним с восхищением. И никогда их не предаст».

Полный энтузиазма, Синатра ринулся в кампанию Никсона — Агню. Сын и дочери, которых он воспитывал в традициях либеральных демократов, решили, что папаша сошел с ума. Пресса восприняла этот поворот равнодушно.

Синатра и Тед (так в своем кругу называли Спиро Агню) познакомились благодаря Бобу Хоупу. После избрания Никсон и Агню были наверху блаженства и устраивали в Вашингтоне бесконечные празднества. Фрэнк бывал на них с Барбарой Маркс. 17 апреля 1973 года он пел на официальном обеде в Белом доме в честь премьер-министра Италии Андреотти. Микрофон для него установил лично президент Соединенных Штатов. Ему аплодировали стоя, его прошибла слеза, и в вечерних газетах появились заголовки «Синатра поет и рыдает на гала-концерте в Белом доме».

В знак возвращения Синатры в большой мир искусства Американский киноинститут пригласил его в марте 1974 года вести торжественный вечер в честь Джимми Кегни. «Я сводил с ума матушку, изображая сцену из «Врага общества», — сказал он. — Звонил в дверь, и когда она открывала, падал лицом вниз. И надо признаться, это повторяется со мной вновь и вновь».

Гастроли шли за гастролями, публика доходила на концертах до истерики. И все, конечно, сгорали от любопытства — женится ли он на Барбаре Маркс? Поговаривали, что она ему как мать, а в женах он уже не нуждается. Стареющий Казанова становился моралистом...

В мае 1973-го против Синатры, Джилли Риццо и еще пары его друзей было выдвинуто обвинение от лица страхового агента Фрэнка Вайнштока. Истец требовал компенсации в два с половиной миллиона долларов за нанесение телесных повреждений в мужском туалете отеля «Тринидад» в результате скандала, разгоревшегося из-за замечаний в адрес Барбары Маркс. Синатра в суд не явился, объяснив это поломкой самолета. (Услугами авиакомпаний он не пользовался уже много лет). Вайншток поведал суду историю, которую с вожделением ожидали публика и журналисты, присутствовавшие в зале. Вайншток с женой Конни и еще две пары сидели в холле гостиницы. Вошла компания Синатры, человек двенадцать. Один из них якобы подошел к нему с угрозами, явно заинтересовавшись Конни. (Адвокат Фрэнка Ротман заявил обратное: Вайншток подошел к Барбаре Маркс и сказал, что когда леди соберется в дамскую комнату, он готов ее сопровождать.) Когда Конни направилась в туалет, три или четыре человека из компании Синатры последовали за ней, продолжил Вайншток. Тогда он с ее братом стали у дверей, чтобы проконтролировать ситуацию. Тут их окружили, а дверь блокировали. «Я перепугался до смерти. Мне сказали: «Если хочешь остаться в живых, не трепыхайся». В это время из мужского туалета вышел Синатра и сказал: «Так вот этот долбаный красавчик, который ухлестывает за моей женщиной!»

Вайншток начисто отрицал, что имел какие-то виды на Барбару. Он утверждал, что Синатра ударил его ребром ладони в грудь, а кто-то другой схватил сзади за руки, приговаривая: «Мы тебя научим уважать этого человека!» А потом Синатра будто бы распорядился: «Разберитесь с ним, ребята!», и его начали избивать.

Жюри присяжных постановило, что Синатра и Риццо должны выплатить штраф в пользу Вайнштока в размере ста одной тысячи долларов. Платить такую огромную сумму не хотелось, вчинять контриск — тоже, да и Вайнштоку ни к чему было влезать в новый процесс. Дело было улажено тихо и полюбовно.

Хотя скандал миновал, пресса не унималась: Синатра в очередной раз стал героем года. Какой-то карикатурист изобразил его изборожденным морщинами, с тремя сигарета-

ми во рту и стряхивающим пепел в стакан с виски. Писали, что он перестал имплантировать волосы и теперь у него три сотни париков. В декабре 1974 года голливудский пресс-клуб женщин-журналисток присудил ему (за худшее сотрудничество с прессой) свою награду — «Кислое яблоко» (несколькими годами раньше этой награды удостоилась Джейн Фонда).

•

Хотя внешне Синатра почти не меняется, годы делают свое дело, и любвеобильный донжуан, приуняв, стал хранить верность одной-единственной женщине — Барбаре Маркс, которую друзья называют «Солнечной». Говорят, что в целом мире у нее нет ни одного недруга — кроме нее самой. Любовь всегда значила для Фрэнка чрезвычайно много. Ему хочется, чтобы его обожал весь мир. Он получал много любви и много ее дарил. Можно создать целый справочник Who is Who in Sinatra's Life, куда попадут Ким Новак, София Лорен, Натали Вуд. Марлен Дитрих назвала его «Мерседесом» среди других мужчин». Он всегда ценил классных женщин, и одной из них была Ли Ремик, которую лично я считаю прекраснейшей из всех ее современниц. Она играла нимфоманку в его фильме «Детектив».

Когда Фрэнк встретил Барбару Маркс, ей было уже за сорок, у нее был сын-студент. Бывшая актриса, она тренировала Синатру на теннисном корте. Они много раз сходились и расходились. Барбара терпеливо ждала своего часа. Ее называют самой терпеливой женщиной в Нью-Джерси. Хотя другие поправляют: самая терпеливая — Нэнси Синатра.

На одном из последних концертов неистовая почитательница швырнула ему на сцену деталь туалета. Лифчик или носовой платок. Синатра сделал едва заметный жест в сторону, куда спланировала вещица, и сказал: «Простите, леди. Я больше не интересуюсь бельем».

Вот что было написано о нем в «Виллидж войс»: «Синатра был и остается крутым парнем с нежной душой. Он преподносит себя не как артиста, а как святыню».

Перевод с английского Н.Цыркун

Концерт в Лас-Вегасе

СОВРЕМЕННЫЙ АПОКРИФ

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Фильм «Господи, помилуй заблудших» режиссера Игоря Вовнянко не принадлежит к числу сколько-нибудь значительных произведений киноискусства даже по нынешним нашим весьма скромным меркам. Эта картина очевидно несостоявшаяся, беспомощная, противоречивая... И можно было бы ее вообще не заметить. Но мне кажется, что стоит все же проанализировать эту неудачу, поскольку разного рода душеспасительные темы и сюжеты станут занимать все большее место в нашем кино по мере осознания им настойчивого социального заказа на позитивные ценности.

«ГОСПОДИ, ПОМИЛУЙ ЗАБЛУДШИХ»

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ И.Вовнянко, С.Мошева.
РЕЖИССЕР И.Вовнянко.
Казахстан, Украина. 1992.

Сюжет фильма — история проститутки, которая, порвав со своим греховным прошлым, ушла в монастырь, — не что иное, как современная вариация святой Марии Египетской. Я думаю, что авторы относились к этой задаче абсолютно серьезно, и намерения их были самыми благими. Они действительно хотели показать преимущества добродетели над пороком, смиренной монастырской аскезы — над стихией вседозволенности и разврата; а та удивительная смесь порнографии, социального пафоса и церковного елея, которая получилась в результате, возникла не вследствие злого умысла, а просто потому, что попытка была предпринята явно негодными средствами.

История спасения грешной души рассказана в фильме на языке самых банальных мифологических ходов и визуальных клише постсоветского кинематографа, что неожиданно придает этому тексту качества апокрифа. Ведь апокриф — собственно, и есть адаптация высоких духовных тем и сюжетов стихией народного воображения, низведение их к уровню массового сознания той или иной эпохи.

Думаю, что изначальным психологическим импульсом, лежащим в основе фильма и определяющим его смысл и структуру, были не столько высокие религиозные чувства, сколько тяготение к фольклорному образу святой — блудницы, сочетающей в одном лице абсолютную доступность с абсолютной невинностью. Архетип этот чрезвычайно распространен в кино; именно так был в свое время построен образ знаменитой интердевочки в фильме Петра Тодоровского, по тому же принципу сконструирована и не менее знаменитая «Pretty woman» Гэрри Маршалла.

Но в случае с фильмом «Господи, помилуй заблудших» сложность заключалась в том, что «святость» подразумевалась не «сказочная», условная, а вполне реальная — то есть с блудом никак не совместимая. Соответственно, между полюсами образа должна была существовать огромная психологическая дистанция: глубочайшая трагедия, как, например, у Сонечки Мармеладовой, или внезапный духовный переворот, вызванный встречей с Богом, как в истории подлинной Марии Египетской. Однако изображение столь глубоких и сложных психологических реальностей — вещь, абсолютно недоступная и для «нашего нового кино» вообще, и для данного фильма, в частности. Что и стало причиной его вопиющей двусмысленности.

Картина построена на чередовании цветных и черно-белых эпизодов, живописующих, с одной стороны, развратную

жизнь героини в миру, а с другой — тихий быт монастырской обители. В цветных эпизодах перед нами — рестораны, норковые шубы, накрашенные губы, распущенные волосы, голые груди... В черно-белых — смиренные взоры, платок до бровей, грубый ватник поверх монашеского одеяния... И это не столько попытка воссоздать внутренний мир героини, поток ее воспоминаний и искусительных видений, сколько реализация подсознательного стремления режиссера соединить, как можно теснее совместить в композиционной структуре обе волнующие ипостаси образа — проститутки и монашенки. Как ни кощунственно это звучит, но тот же принцип наложения и визуального отождествления контрастных ипостасей образа обнаруживается и в основе центрального эротического эпизода фильма — в сцене стриптиза, который героиня, одетая в школьное платьице с белым фартучком, исполняет по требованию некоего престарелого клиента (И.Дмитриев).

Девочка-нимфетка, роскошная путана, смиренная монахиня — таков диапазон превращений женского образа, в котором, похоже, реализуются подсознательные эротические влечения создателей фильма (А.Лисаченко, занятая в главной роли, участвует во всех этих превращениях только как послушная натурщица). Перед нами слепок сознания, для которого праведность и грех притягательны в равной степени; и «спасение» возможно только ценой бегства за монастырскую стену от непреодолимого соблазна, разлитого в мире. «Спасение» оборачивается здесь вытеснением комплексов и запретных желаний, но не действительным преображением души.

История героини рассказана в фильме чрезвычайно подробно, со множеством разного рода семейных, любовных и «производственных» перипетий: неблагополучная семья, где мама (Н.Крачковская), учительница-ханжа, третирует папу-алкоголика (В.Сошальский); несчастная любовь, которая кончается беременностью, изменой возлюбленного и абортом. Потом — поступление на «работу», успешная карьера, разные клиенты... Потом вдруг — внезапное обращение и уход в монастырь... Жизнь в монастыре показана не менее обстоятельно: физический труд, беседы с матушкой-настоятельницей — бывшей диссиденткой, тяжкая борьба с соблазнами мира, которые в лице невесть откуда взявшегося бывшего возлюбленного преследуют героиню на пути к окончательному спасению...

Фильм идет два часа, повествование вязнет в житейских подробностях, но, странное дело, во время просмотра ни на секунду не возникает ощущения реальности среды, событий, переживаний. Каждый кадр, каждый эпизод нечто «означают», но напрочь лишены движения и развития. Например, все важнейшие решения, круто меняющие жизнь героини, мотивированы в фильме посредством разного рода впечатляющих «картин». Увидела девочка, как мама-учительница цинично изменяет мужу прямо на школьной парте, — готово дело, пошла в проститутки. Зашла в церковь во время венчания — сразу покаялась, стала на путь спасения души.

Особенно замечателен в этом смысле эпизод первого приобщения героини к миру разврата: девочка в красной куртке идет себе по городу, ее догоняет злодей на красных «Жигулях», сажает в машину и везет на какую-то яхту (действие происходит в Одессе), где она получает возможность познакомиться со всеми видами половых извращений сразу — в немыслимом интерьере, среди свисающих с потолка кусков сиреневого тюля изгибаются пары: мужчина с мужчиной, женщина с женщиной и т.д., а посреди этого безобразия голая девица танцует со скелетом (эпизод, наглядно демонстрирующий уровень эротического воображения авторов фильма). Увидев подобное, устоять, конечно же, невозможно, остается только с головой кинуться в омут порочных утех.

Таким образом, и «падение», и «спасение» в фильме происходят под влиянием знакового террора окружающей среды. Человек — всего лишь объект визуальных манипуляций: что ему покажут, то он и делает. Но если для «падения» это, может быть, отчасти и верно, то «спасение» таким путем — уж точно недостижимо. Для спасения души недостаточно страха и слепой борьбы подсознательных влечений, тут нужны вера, благодать, открытость, творчество...

Фильм «Господи, помилуй заблудших» замечателен уже тем, что со всей очевидностью, «от противного», он доказывает абсолютную необходимость творчества и для спасения души, и для воспроизведения данного сюжета в искусстве.

ЭФФЕКТНО КУРИТЬ СИГАРЫ

ЕЛЕНА БИРГЕР

В фильме Алексея Учителя «Мания Жизели» чего только нет! Красивая, рафинированная героиня и полный набор известных творческих людей Москвы и Петербурга, снявшихся и в главных ролях, и в эпизодах: Алексей Герман, Андрей Смирнов, Михаил Козаков, Александр Хван, Иван Охлобыстин, Сергей Виноградов... Люди сегодняшней богемы в ролях представителей знаменитой театральной богемы ушедших лет — салон в квадрате, красивый ход!

Еще есть разнообразные душещипательные и драматические любовные истории из жизни героини в духе модных теперь женских романов (сценарий Дуни Смирновой), есть лихо закрученный детективный сюжет, завершающийся падением в лужу Андрея Смирнова — исполнителя роли мистера Брауна.

Привожу фрагмент беседы со вторым режиссером картины Владимиром Студенниковым, напечатанной в петербургской газете «Кадр»: «...Андрей Смирнов красиво упал в чистую лужу. И еще придумал кадр: упал, не выпуская сигары изо рта. Особый шик: герой уже мертв, а сигара дымит. Благодаря бдительности администрации сигар купили много, и еще несколько дней эффектно курить сигары училась вся группа».

Что еще? Роскошные интерьеры с вазами и статуями (художник Никола Самонов), изысканные костюмы (художник по костюмам Екатерина Михайловская), музыка Леонида Десятникова, тонко стилизующая темы балета Адана. И все эти стилистические упражнения одаренных людей не вызывали бы никаких возражений, если бы не реальная история жизни, легшая в основу сценария.

«МАНИЯ ЖИЗЕЛИ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ Д.Смирнова,
при участии А.Учителя
РЕЖИССЕР А.Учитель
ОПЕРАТОР С.Ландо
ХУДОЖНИК Н.Самонов
КОМПОЗИТОР Л.Десятников
ЗВУКООПЕРАТОР Л.Лернер

Роскомкино, «Ленфильм», «Рок».
1995.

Героиня этого фильма — Ольга Спесивцева, величайшая романтическая балерина XX века. Имя ее — признанной лучшей Жизелью в мире — гремело по всему свету. Европа, Америка, Австралия, поезда, гастроли, гостиницы, застуженная пустота одиночества... Ее любили многие, а она... замкнутость, холодность, вся в себе, все внутри — сокровище, запертое на ключ, а ключ утерян.

Еще в ранней петербургской юности на судьбу ее лег какой-то огненный знак. Чуковский вспоминает, как в молодости они со Спесивцевой прокрадывались к крошечному оконцу крематория и по очереди глядели на корчившиеся в пламени горящие трупы. Жуткий, чудовищный танец... Пляска смерти! Кошмар уже тогда манил и притягивал, питал ее жадную страсть ко всему запредельному. Претворение плоти огнем, переход тленного естества из жизни в смерть, а где-то ждут ангелы, чтобы спасти и сберечь... Переход.

Пограничное состояние. Танец души на краю... В этом была вся Спесивцева. Она устремля-

лась туда, по ту сторону быта, земной обыденности, привычной человеческой отстраненности от мыслей о смерти, от взора Небес на растерянных чад земли... Тогда, видимо, и рождалась ее Жизель, прошедшая через реальность безумия, бесплотная тень второго акта, отмеченная знаком высшей духовности...

Истинно русская балерина, она всю жизнь мечтала вернуться в Россию. Но — извечная артистическая рассеянность в житейских делах — не подумала вовремя о продлении заграничного паспорта и — как бы автоматически — стала иностранной гражданкой...

Мистер Браун подхватил ее уже над пропастью — начались странные приступы. Он поместил ее в дорогую частную клинику, повсюду был с ней — и в поездах, и дома, в пригороде Нью-Йорка, — заботился, оберегал. Приступы повторялись, но обычно недели в клинике ей хватало, чтобы вернуться к жизни, а он делал все, чтобы они не были слишком частыми... И умер внезапно, скоропостижно, не успев ничего передать ей по завещанию, не успев зарегистрировать брак, впрочем, она никогда этого не хотела... Известие обрушилось на Ольгу Спесивцеву, резко ухудшив ее состояние, а средств на лечение в дорогом заведении для богатых не было. Она оказалась на улице. Ни денег, ни своего угла... Ее ждал сумасшедший дом для бедных, где она провела 32 года! И вышла оттуда очищенная, просветленная, словно бы наделенная неким тайным знанием, вышла с истовой верой в Бога. Всю жизнь она искала ответа. И, кажется, для себя его нашла! Нездешним покоем была овеяна ее тихая старость.

Такая она была. Но такой Спесивцевой в фильме нет. В фильме — холодная, эксцентричная красавица, страдающая от женской неудовлетворенности и собственной неспособности любить. В «Мании Жизели» есть все — романы, измены, легкомысленное потакание своим прихотям, намеки на преследования со стороны ЧК... Но нет художника, нет Жизели. Нет тайны гения.

Видимо, в поверхностной образности картины — некий знак времени. Красивость, эффект, скольжение по верхам... Так и проще, так не болит, так ощутимей удовольствие от жизни, которая кажется полной. И успех будет — время такое. Время диктует форму. А прорываться в глубину не каждому по плечу, да ведь и надорваться можно — не у всех душа выдерживает напряжение творчества на полном накале. Можно сгореть.

Галина Тюнина — актриса фактурная: лебединая шея, распахнутые глаза... К тому же ей удалась огромная работа — перекроить свое актерское естество, свою пластику по балетной мерке. И она, пожалуй, единственная, кто «держит» фильм, не давая ему скатиться в откровенную пошлость. Но в этих красивых глазах... ох! Какой холод! Иссушенность в глазах. Зажатость какая-то, нераскрытость человеческого существа. Как ни странно, Галине Тюниной мешает сама природа ощущения себя женщиной, которой любуются, которая несомненно и беззастенчиво хороша! И тут рвется нить образа, за внешней ломкой изысканностью возникает обыкновенный женский каприз, нервический, деланный, переходящий иной раз в истерический срыв... Потому что актриса знает — нужно играть сумасшедшую, которая от невозможности вместить в себя мир ломает его, расшибая всю душу в кровь... Но «знать» и «уметь» совсем не одно и то же. И что поделать, если масштаб такой роли для актрисы оказался велик.

Ольга Спесивцева, наверное, знала, что слово, однокоренное со словом «творить», — «отворять»... Путь к высшему предназначению художника, путь к раскрытию дара, ради которого призван, — отворять врата в Небеса, к тому, что зовется «духом» и заповедано нам Творцом.

Но в фильме, увы, «отворения» нет. Есть игра в красивую, декадентскую жизнь с тем оттенком потребительства к судьбе избранной *исторической* героини — надломленной, шероховатой, — который способен проторить дорогу к коммерческому успеху. Вот к этому: «Ах, как интересно! И какая несчастная женщина! И такая известная — и так не везло с мужчинами...»

Я намеренно опускаю линии и детали сюжета — не просятся на бумагу. Лишь две детали еще... В самых первых кадрах дебелая, мокрая и пьяная вдрызг девица, стоя в фонтане «Тритон», поет песенку про генеральскую дочь; немудреный смысл той песенки зачина примерно таков: «...Что ж, мы, бабы, все такие б... Ну никакого удержу с мужиками!»

И другая деталь, правда, не из фильма — все из той же беседы в газете «Кадр» со вторым режиссером: «Группа была дружной, и, если была возможность, отмечали и двухсотый и трехсотый кадр в весьма красивых интерьерах, в которых проходит романтическая история жизни нашей героини».

Милые, не сомневаюсь, вам было хорошо! В хорошей компании, где все свои, за бокалом-другим шампанского... Обожаю дружеские компании! Только вот... Кто знает, выйдет ли другая картина о Спесивцевой в ближайшие десятилетия? Ведь отыгранный материал... Отстрелялись.

ВОЛЧЬЯ СЫТЬ — ТРАВЯНОЙ МЕШОК...

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Режиссер Николай Стамбула ценой самоотверженных усилий попытался возродить в своей новой работе утраченные традиции отечественных вестернов, стоявших на потоке у мастеров со Студии детских и юношеских фильмов имени М.Горького. Традиции категории «Б» местного значения.

Фильм, зло и яростно нареченный «Волчья кровь», пытается следовать старым добрым стилистическим канонам, но с оглядкой на изменившуюся политическую конъюнктуру и модную фактуру. Говоря по правде, еще до Стамбулы прервал паузу в производстве вестернов на материале гражданской войны Гелий Рябов. Сверив свои часы со стрелками на Спасской башне, он переквалифицировался из удачливого референта Щелокова (бывшего министра внутренних дел) и не менее удачливого сценариста «Государственной границы» и «Рожденной революцией» — в режиссера со смелыми политическими убеждениями. И сотворил картину «Конь белый» — масштабное полотно о Колчаке на фоне апокалиптической России, задыхающейся от козней космополитов-комиссаров (в происхождении последних нет труда убедиться: их имена-отчества произносятся смачно и отчетливо). Однако при этом режиссер, широкая душа, нарушил одну из главных заповедей категории «Б», за что его не похвалили бы ни заморский патриарх движения Роджер Кормен, ни его местные апологеты: я имею в виду размах, масштаб, гигантские суммы, освоенные при попустительстве «Лада-банка».

У Николая Стамбулы в этом смысле все в порядке: перед нами откровенно «дешевое» кино, удовлетворяющее страсть зрителя к приключениям, упакованным в обертку расхожих социальных схем. В очередной раз откорректирована и мораль. Теперь у всех своя правда: и у крутого в черную кожу и занятого поиском кровожадной банды, убившей его отца; и у бывшего царского генерала с усталым взором; и у его сына — отъявленного бандита.

Новая актерская фактура явилась в фильм Стамбулы в облике Евгения Сидихина, ставшего после «Прорвы» Ивана Дыховичного воплощением мужской стати. Но если Дыховичный умело и точно вписал чеканный облик грузчика Гоши в монументальную фреску «Прорвы», то у Стамбулы его актерский имидж благополучно рассеивается в безвоздушном художественном пространстве. Командиру остатся лишь яростно разряжать обойму во лобого командира чекистского «отряда особого назначения», действующего в Сибири далеких послереволюционных лет — рыцаря без страха и упрека, с ног до головы затянутого в черную кожу и занятого поиском кровожадной банды, убившей его отца; и у бывшего царского генерала с усталым взором; и у его сына — отъявленного бандита.

Новая актерская фактура явилась в фильм Стамбулы в облике Евгения Сидихина, ставшего после «Прорвы» Ивана Дыховичного воплощением мужской стати. Но если Дыховичный умело и точно вписал чеканный облик грузчика Гоши в монументальную фреску «Прорвы», то у Стамбулы его актерский имидж благополучно рассеивается в безвоздушном художественном пространстве. Командиру остатся лишь яростно разряжать обойму во врага да хмурить брови и закусывать губу, глядя на то, как роды у его юной жены принимает классово чуждый лекарь.

Режиссерское владение ритмом (как-никак вестерн) требует особого разговора — вернее, полного на этот счет умолчания. Рядом с автором «Волчьей крови» былые классики жанра со Студии Горького тянут на лавры Серджо Леоне. Совершенно непонятно, за чьей кровью закреплена волчья группа. Все сцены насилия, убийств, пыток, побегов и т.п. сняты в высшей степени холодно и отстраненно, а смонтированы столь неторопливо, что кажется, будто в жилах самого фильма течет

«ВОЛЧЬЯ КРОВЬ»
(ПО РОМАНУ
ЛЕОНИДА МОНЧИНСКОГО
«ПРОЩЕНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»)

АВТОР СЦЕНАРИЯ Л.Мончинский.
РЕЖИССЕР Н.Стамбула.
ОПЕРАТОР Р.Аскаров.
КОМПОЗИТОР В.Комаров.

Производство: студия «С»
при участии банка «Европейский север».
Россия.
1995.

не кровь, а водица. Так сказать, «волчья сыть — травяной мешок».

Фильм вял и аморфен настолько, что представляется уместной шутка, которую отпустил после просмотра режиссер «Х»: надо отдать картину в качестве рабочего материала Тимуру Бекмамбетову, чтобы он смонтировал из нее полуминутный ролик «Император Николай II. Всемирная история. Банк Империал». Благо, с православием все в порядке, и убиенный Государь упоминается в фильме не раз. В одном из эпизодов преданный царский генерал, умирая, падает в болотную жижу, и в последний момент из сухого старческого кулака на крупном плане выскальзывают погоны с николаевским вензелем, чтобы медленно и скорбно скрыться под водой. Чем не финальный кадр для рекламного ролика, демонстрируемого в паузах, коими напичкан телесериал о нешуточных страстях в семействе Кэпвеллов?

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

ДЕКОНСТРУКЦИЯ БЭТМЕНА

Как известно, удачные фильмы провоцируют режиссеров и продюсеров на продолжения, каковые оказываются обычно не столь удачными. По всеобщему мнению первый и второй «Бэтмены» не только принесли хорошие деньги их создателю Тиму Бёртону, но и отразили многие стилистические и художественные особенности мышления ранних 90-х. Итак, что же покажет нам третий «Бэтмен», снятый Джоэлом Шумахером?

Общая идея — «комикс, который не совсем комикс» — сохранена и даже развита. Особо отметим киноманские шуточки типа визуальной цитаты из великого фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн»: на фоне огромного замка вместо литеры «Кей» — первой буквы имени уэллсовского героя, Чарлза Фостера Кейна, — возвышается «дабл Ю» — первая буква имени Брюса Уэйна, то есть дневной ипостаси Бэтмена. Чтобы было еще смешнее, можно вспомнить, что автора старых комиксов о Бэтмене звали Боб Кейн. Но это — забавы для синефилов, а как обстоят дела с добром и злом, во многом сделавшими славу первым фильмам, и с их вечной схваткой и непростыми взаимоотношениями?

«БЭТМЕН НАВСЕГДА»
(BATMAN FOREVER)

АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Ли Батчлер, Джанет Скотт Батчлер, Акива Голдсман.
РЕЖИССЕР Джоэл Шумахер.
ОПЕРАТОР Стивен Голдблат
ХУДОЖНИКИ Крис Бурман-Мор, Джозеф П. Лакки.
КОМПОЗИТОР Элиот Голделтал.
АКТЕРЫ Вэл Килмер, Томми Ли Джонс, Джим Керри, Николь Кидман.

Производство: Warner Bros. США. 1995.

На смену Майклу Китону пришел Вэл Килмер, и этого можно почти не заметить, учитывая, что в первых двух сериях Джокер и Пингвин явно перевешивали Бэтмена. Силы зла, впрочем, тоже модифицировались. Именно

они в двух первых фильмах и отражали новые веяния — стильные чудовища, полукомические кровожадные уродцы, нежизнеспособные монстры. Эстафету Николсона и Де Вито подхватывает Томми Ли Джонс, играющий Двуличие, — так несколько громоздко переводится на русский Ту Фэйс, но этот герой остается только бледной копией Джокера. Куда как симпатичнее выглядит восходящая звезда Джим Керри, играющий Эдуарда Нигму (Энигму) Загадочника — безумного ученого эпохи «экстази» и виртуальной реальности.

Стремление сохранять ретростиль комиксов вкупе с желанием не отстать от времени приводит к странным сдвигам: одетые по моде 30-х годов, герои пользуются суперсовременными компьютерами. Впрочем, подобный анахронизм вполне в поэтике комикса: еще четверть века назад Умберто Эко, бывший тогда всего лишь известным семиологом, а не автором международных бестселлеров, отметил, что в комиксах типа «Бэтмена-Супермена» время должно остановиться, герои — не стареть, а силы зла и добра быть в постоянном равновесии. Так оно и получается в кино-«Бэтменах»: появляются новые изобретения и новые монстры, но ни Бэтмен, ни его дворецкий не меняются. Однако в связи с этим интересно другое.

Как известно, третий «Бэтмен», собственно, называется не «Бэтмен-3», а «Бэтмен навсегда». Можно заметить, что название больше похоже на речевку или лозунг типа «Спартак» — чемпион!» или — что ближе — «Битлз форевер». Цель подобного лозунга — магическая и психотерапевтическая: убедить если не судьбу, то себя, что «Спартак» будет чемпионом, а «Битлз», хотя и распались, но тоже пребудут в веках. Но надо ли убеждать публику в том, что Бэтмен будет всегда? Еще назвали бы фильм «Бэтмен умеет летать»! И то, и другое — в некотором роде аксиома, чтобы не сказать тавтология.

Однако по мере просмотра фильма чувствуешь, что тебя охватывают сомнения в жизнеспособности Бэтмена, и потому испытываешь к авторам благодарность за то, что они сразу постарались тебя от этого беспокойства избавить, объявив, что все будет хорошо. Нет, не то чтобы зритель начинал бояться, что Бэтмена убьют, скорее испуг вызывали странные мутации, с ним происходящие. История, рассказанная в фильме, поистине ужасна.

Оказывается, Бэтмен вовсе не человек — летучая мышь, а всего лишь человек, переодевавшийся летучей мышью. Всего-навсего. Ездит он на специальном аппарате, летает с помощью таких хитрых моторчиков, в огне не горит, потому что плащ огнеупорный. А как же столь будоражившая воображение фраза из первой серии — о том, что у одного из погибших злодеев в жилах совсем не было крови, будто ее выпили? Насосом он ее, что ли, откачал? Одним словом, чудеса техники. Акробатическая выучка и соответствующая экипировка — и Бэтменом может быть каждый.

А вся беда в том, что у Бэтмена обнаружилось прошлое. Оказывается, после гибели родителей он провалился в пещеру с летучими мышами и был так потрясен, что... Дальше понятно. И эта истина о Бэтмене была открыта точными научными методами психоанализа в сочетании с дурацкой машинкой безумного Энигмы! Так сказать, подсознание Бэтмена раскрыло свои тайны. Но есть ли подсознание у героев комикса, которые сами — воплощенное коллективное бессознательное? Комикс заканчивается, а вместе с ним умирает и Бэтмен, превращаясь в психопата-параноика типа Джокера, Пингвина, Двуличия, Энигмы... Поздно заклинать судьбу, восклицая «Бэтмен — навсегда!» — добро и зло окончательно переплелись, противоположности сошлись, а оппозиции размылись.

Да, психоанализ показал нам, что Бэтмен — это болезнь, и притом нервная. К тому же и вдобавок неизлечимая.

Я словно воочию вижу густобородого врача-аналитика, в кабинет которого входит человек в черной резине с перепончатыми крыльями за плечами. Врач поднимает на него усталые глаза:

— О, батенька, я вижу, у вас Бэтмен? Вы извините, мы Бэтмен не лечим. Бэтмен — навсегда.

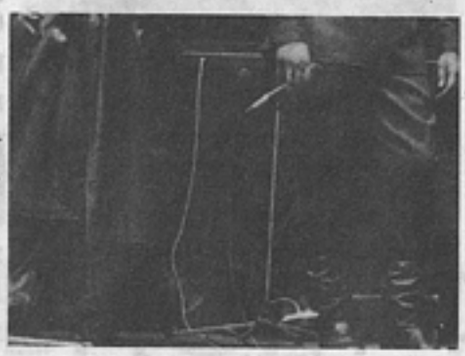
Лагерное «сеанс» означает всякое переживание эротического характера. Даже шире — всякого рода положительное чувственное ощущение. Женщина в зоне — сеанс. Порнографическая фотография — сеанс. Но и кусочек рыбы в баланде — это тоже сеанс.

Сергей Довлатов. «Зона. Записки надзирателя»

АНДРЕЙ ТИТОВ

СЕАНС

Интерес русского народа к тюремной, блатной жизни замечен давно. Однако за последние пять-семь лет интерес этот приобрел все черты социального заказа. Поначалу мы знакомились с жизнью зоны благодаря самым интеллигентным выходцам из мест не столь отдаленных — политическим заключенным. Сегодня, когда наиболее влиятельная часть общества живет по воровскому закону, не до интеллигентности. ЦТ, совершенно не стесняясь, крутит клип «Братва, не стреляйте друг в друга, вам нечего в жизни делить...», главный сюжетный ход которого — похороны бандита. Киногерои «ботают по фене». Пресса предлагает последние известия из бандитской жизни. Тележурналисты отправляются в зону за откровениями блатных о смысле бытия. Временами создается ощущение, что самая главная, самая значительная для российского самосознания и самоощущения группа населения находится именно в зоне, а на свободе — встречающие и провожающие.



«ЗОНА ЛЮБЭ»

АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Д.Золотухин.
ОПЕРАТОР О.Мартынов.
ХУДОЖНИК В.Филиппов.
КОМПОЗИТОР И.Матвиенко.
ЗВУКООПЕРАТОР В.Набатников.

Концерн «Белый ветер», Продюсерский центр И.Матвиенко при участии Киностудии им. М. Горького, студии «Контакт».
1995.

Режиссер фильма «Зона Любэ» Дмитрий Золотухин (многим он запомнился по роли Петра I в фильме «Россия молодая») не стал идти против течения и удачно вписался в ряды исполнителей соцзаказа. Нельзя сказать, что он попал в плохую компанию. Началось все с «Калины красной», «Джентльменов удачи», продолжилось любимым народным сериалом «Место встречи изменить нельзя»... Замысел «Зоны Любэ» вырос из простенькой и одновременно спекулятивной идеи музыкального клипа: популярная группа «Любэ» дает концерт в одном из бесчисленных российских пенитенциарных учреждений. Здесь же находятся телевизионщики, снимающие нечто о тюремных буднях. Продюсером фильма выступили сами музыканты, руководствуясь желанием, по словам солиста «Любэ» Николая Расторгуева, «наследить в кинематографе». Дмитрий Золотухин вынашивал ту же мечту долгие годы. Получилось же из этого «сплетения множества воль» странное сочетание. Профессиональная уверенность знающих свое дело музыкантов-исполнителей и неуверенность режиссера, музыкальная и текстовая убедительность и драматургическая беспомощность, сермяжная подлинность солистов и фальшивость миманса.

Оговорюсь, все вышесказанное — впечатления зрителя искушенного, способного еще отличить душевность от душещипательности, лиризм

от пошлости, трагизм от слезливости. А так как фильм для такого зрителя не предназначен, то и смысл данной статьи лишь в констатации. Впрочем, как известно, критика нравов не исправляет.

Итак, «Зона Любэ» претендует на звание музыкального фильма. Однако музыки там не так много, как можно было бы ожидать. Связки между музыкальными номерами составляют едва ли не большую часть картины. Вопреки требованиям жанра, «паузы» заполняют не ожидаемые поклонниками моменты закулисного бытия музыкантов или сыгранные ими же сцены псевдоличной жизни. Отнюдь. Главную драматургическую нагрузку несут «исповедальные» рассказы «зэков» и творческие мучения тележурналистки (Марина Левтова), пытающейся выяснить, «какие сны снятся на зоне». При чем здесь «Любэ»? При всей справедливости такого вопроса, связь все же есть.

Само название группы, полученное от криминального московского предместья, косвенно указывает и на наиболее отзывчивую аудиторию. Поместив «Любэ» в уголовное окружение и отождествив содержание их песен с грезами «блатных», Золотухин проиллюстрировал сниженное восприятие талантливой стилизации, которой по большому счету является все творчество группы. «Любэ» не работает специально для заключенных, как не работает для «братвы» или подмосковной шпаны. Тем не менее мощная энергетика Николая Расторгуева, военно-казачье-блатная разухабистость текстов и музыки, наконец внешний вид самих исполнителей привлекают к «Любэ» именно эти категории населения, вне зависимости от желания самих музыкантов. «Любэ» смотрится в зоне вполне органично, возможно, опять-таки вопреки их желанию. Особенно красочен «клип» к песне «А ну давай, наяривай...». Действие происходит в женской колонии, где распаленные напором «Любэ» «зэчки» дают волю накопившейся за годы заключения страсти. Однако и эта снятая «под документ» сцена с участием студентов циркового училища не выдерживает вооруженного взгляда. Реакция заключенных на «сеанс» («чувственное переживание»), которым в данном случае является приезд «Любэ», по хореографии напоминает фрагменты из почившей программы «Аэротика» или сцены из популярного видеоприложения к журналу «Пентхауз». Как известно из соответствующей литературы, sexappeal в российском лагере специфичен и начисто лишен примет интернационального эротизма. Российская тюремная эротика примитивнее и бесстыднее. В ходу похабные выкрики, жесты, знаковое, а не «прикладное» обнажение. Впрочем, кому нужна эта «правда жизни»...

Сто лет назад слово «зона» обозначало в русском языке, судя по словарю Даля, лишь «пояс земли, полосу земного шара вдоль равноденника (экватора)». Примерно через полвека, скорее в связи с изменениями политическими, нежели географическими, этим словом стали именовать «места не столь отдаленные».

Сегодня из множества других значений первыми приходят на ум самые экстремальные: «зона поражения», «зона заражения» и прочие «опасные зоны». Понятие все расширяется как географически, так и психологически. И если европейский или американский кинематограф лишь заигрывает с уголовным миром, используя его реалии в качестве выразительного средства, то мы адаптируем, приспосабливаем для жизни его законы, примеряем на себя его обличье, и выясняется, что и размерчик подходит и слова блатных песен выпеваются как-то уж очень легко. Вспоминается Довлатов: «Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей... Мы говорили на одном и том же приблатненном языке. Распевали одинаковые сентиментальные песни. Претерпевали одни и те же лишения... Мы были очень похожи и даже — взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы».

Допускаю, что фильм, а особенно творчество группы «Любэ», лишь повод для высказанных суждений. Однако повод этот не слишком выбивается из череды других тревожных симптомов и тенденций в отечественной культуре. Возможно, недалеко то время, когда блатное слово «сеанс» станет универсальным критическим термином.

ПЕРЕМЕНЫ НА ЛЮБОВНОМ ФРОНТЕ

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

«...Вся наша литература, с ее культом трагической любви [...] как-то забыла нас предупредить, что в действительности трагедии выглядят некрасиво».

Некрасиво, да, так думает молодая украинская писательница Забужко, и точно такого же, судя по фильму, мнения киевский режиссер Наталья Андрейченко. Что и неудивительно — одно поколение. Их взгляд на отношения мужчин и женщин предельно трезв и жесток: сплошное мучение. И раньше, конечно, эту сторону подчеркивали, но только с другой целью — любовные чувства романтизировались и даже героизировались. Да и как без этого: и мужчины, и женщины занимались великими делами, что-то постоянно строили и воздвигали, и, соответственно, резонировали их чувства. Попадать в трудные ситуации и преодолевать их, напрягаясь во весь исполинский рост, было красиво. Теперь вот, оказалось, эта красота не спасает, более того — ее просто нет в составе трагического события. А есть лишь конвульсивная судорога плоти и нервов.

«Шамара» — дебют Андрейченко в большом кино. Но до этого была тоже, в сущности, полнометражная картина, еще студенческая, «Ночь любви». Об этом же, если отбросить различия в фабуле и персонажах. Любовь представлена сферой человеческих чувств, где уродства ничуть не меньше, чем во всех прочих секторах жизни. А напряжение такое... Человек ведь и вправду взлетает, и перегрузки такие, что запросто раздавить могут. И никто не поможет, не сможет просто. Любовь — дело личностное, автономное. Тяжело это, правда. Шамара, она же Зина (Ирина Цымбал), пытается подключить к своим чувствам кого-нибудь из своих друзей, как бы перекладывая на них часть своей неизбывной муки: не любит, ох, не любит ее Устин... Но тут же от малейшего сострадания, от наименьшего прикосновения впадает в ярость: не трожь, это мое! Эдакое раздвоение — хочется в теплое коллективное стадо, туда, где подпирают тебя другие, где подставят плечо, не дадут упасть. Но уже природа другая, эгоцентрическая, замкнутая на себя — она и бунтует, она и не дается.

«ШАМАРА»

АВТОР СЦЕНАРИЯ С.Василенко.
РЕЖИССЕР Н.Андрейченко.
ОПЕРАТОР В.Басс.
ХУДОЖНИК А.Дидурик.
КОМПОЗИТОР И.Стецюк.
ЗВУКООПЕРАТОРЫ Л.Орлова, В.Мироненко.

Киевская киностудия имени А.П.Довженко, «Талисман» (Украина) при участии «Иннова фильм» (ФРГ). 1994.

Хоть сам мир вокруг Зины — дикая смесь азиатчины, табунной вполне еще жизни и новейшей цивилизации, которая, однако, представлена здесь танками да военными катерами, что вполне логично. Картина и начинается с некоей жути, вальсирования танков на песчаной «танцплощадке». То ли сон, то ли видение. Но, может, и явь — вполне возможная вещь. Героиня бросается в реку, но танк не оставляет ее и там. Далекая аллюзия чухраевского военного фильма — человек все еще под прицелом, все еще преследуем кошмаром... Или что-то более модерное — танк со своей пушкой как воплощение грубой мужской силы, чего-то фаллического. Чуть позже мы убедимся в своей проницательности. Оказывается, Зину изнасиловали восемь парней — зи-

мой, в стужу, так что чуть не отморозились ноги. Один из насильников, тот самый Устин, пожалел, спас от погибели, можно сказать. А она пожалела его, не отдала под суд. Он, правда, и без того зэк, «химик», но еще одно дело могло загнать его дальше ударного труда на химкомбинате.

Химкомбината почти нет в фильме, есть его мрачная гнетущая тень. Удирая от танка, Зина попадает на остров, где живут пострадавшие от химии дети (что-то вроде черновицкой истории с очаговым выпадением волос на голове). Это карантинная зона, еще одна. Все пространство здесь изрезано зонами, человек дрейфует от одной к другой, только и всего. Но только что-то при этом с ним происходит, что-то разрушается.

Вот Лера, которого встречает затем Зина. Он гермафродит, двуполое существо. То ли женщина, то ли мужчина — в зависимости от обстоятельств. Зина жалуется ему на Устина: он же муж ее, оказывается, поженились они, но не любит ее, не любит... Страстные излияния героини получают едва ли не театральный фон — буря, дождь, они бродят по винограднику, и Лера предлагает ей свою любовь, взамен Устиновой. Любовь? А ты кто будешь, мальчик или девочка?

Но Лера будет любить, и получается так, что он единственный, кто любит ее по-настоящему. Хоть вроде бы вокруг мужиков навалом, и с половыми железами у них все в порядке, и некоторые вполне способны оценить достоинства Зинаидины. Но все они какие-то... не такие. Ну, а что еще скажешь, если единственный настоящий кавалер с «поехавшими» железами, другой, встреченный в поезде (в этой роли П.Зайченко), с «поехавшей крышей» — принял Зину за некую Наташу, из-за любви к которой угодил в тюрягу. Любовь корежит, мутит психику и хромосомы, ну ее, эту любовь.

Не потому ли едва ли не единственный персонаж с нормальной психикой в фильме — Зинкина подружка Рая — любви не знает, по ней не тоскует, не причитает. Она картины рисует, в творчестве самовыражается. Хотя поговорить о мужиках Рая не прочь под добрую чарку. После чего от полноты душевной они с Зиной на верхотуру лезут, на кран какой-то и оттуда что-то громкое кричат. Ну, а встреченный по дороге Устин ненужным оказывается — при полноте-то душевной, вспышке оптимизма. Любовь лишь болезнь, в болезненном состоянии обостряется и потребность в ней. И Зина снова начинает ныть: «Не любит меня Устин, не любит...»

Хоть Цымбал и непрофессиональная актриса, тем не менее она довольно уверенно фиксирует внутреннюю расшатанность своей героини, ее детскость и непосредственность, выражающуюся прежде всего в какой-то неистовой жажде счастья. Она хочет любви Устина, как ребенок хочет игрушку. А как только тот обращает на нее внимание, так сразу он перестает ее устраивать. Груб, жесток, под юбку лезет сразу, а хочется ведь ласки, и настоящей.

Совершенно другая Наташа. В исполнении Лики Неволиной это кукольное существо, безропотно отдающееся грубому напору Устина. Тому это нравится, особенно в сравнении с капризной непредсказуемостью Зины. Но и в этом случае любовные чувства слишком изломаны в самом начале своем, и оттого произрастает здесь нечто темное и малоосмысленное.

Впрочем, как и все в мире этого фильма. Вот еще один персонаж, Пашка, со следами вырождения на лице. Жена его лезет в петлю от какой-то экзистенциальной безысходности, от страшных предчувствий. Они сбываются — ребенку, который родится у них с Пашкой, жить суждено лишь одиннадцать минут. Все, что отмерено. Человек больше не может существовать в этом мире, его биология и психология поставлены на критическую грань.

Конечно, вывод кажется банальным, если бы не особая тщательность в воссоздании среды и человеческих типов. В них недостает характерности, хоть эмоции и хлещут порой через край, и тем не менее все персонажи очень живые и всамделишные. Их изломанность и, как следствие, зацикленность на чем-то одном временами напоминает героев Киры Муратовой. Только в режиссуре Андрейченко меньше артистизма и отделанности, гораздо больше пессимистического напряга, едва ли не апокалиптического волхвования. Хотя блистательно снятый оператором Владимиром Бассом проход героини улицей, залитой одновременно дождем и солнцем, обнажает веру автора в то, что где-то есть выход, где-то светит солнце...

Этот мир некрасив, неустойчив, разрушителен. Другого ни персонажи, ни, судя по всему, автор фильма еще не знают. Так узнают еще, ибо люди они талантливые, вне всякого сомнения.

НОВЫЙ ЭСКЕЙПИЗМ

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Все-таки удивительная вещь — метафизика времени! Как властно определяет она эстетические и жанровые каноны кинематографа. И захочешь вырваться, да не выйдет ничего!

Как ни крути, а невозможен сегодня «истерн». Невозможна производственная драма. Невозможен мюзикл. Киноповесть — и та невозможна. Невозможны они в привычном, сформированном прежней эстетикой, виде.

Однако постоянно возникают произведения, пытающиеся вернуть нас в утерянный рай времен «застоя», воскресить ту стихию вольного и изысканного карнавала, что царила на экранах 70-х.

Одним из ее творцов был Виктор Титов. Это он когда-то ловко экспериментировал с культурными стилями прежних лет в «ретро»-лентах «Ехали в трамвае Ильф и Петров» и «Здравствуйте, я ваша тетя!». Это он ставил опыты над эпической формой, взрывая ее тайной эксцентрикой в «Открытой книге» и «Жизни Клима Самгина». А то мог и нечто жанровое создать («Отпуск за свой счет») — и все будто не всерьез, шутя-играючи, с тайной иронией над стилем, лежащим в основе замысла.

Он и сейчас на все руки мастер. Игры со стилем? — пожалуйста! — «Васька», «Анекдоты», «Восточный роман». Жанр? — пожалуйста! — боевик «Русский транзит». Хотите возврата к эпической форме (пусть в виде новеллы)? — и это найдется! — драма из времен гражданской войны «Дитя». Титов хорошо чувствует время — и потому все эти картины тяготеют к самому, пожалуй, популярному сегодня стилевому (и едва ли ни экзистенциальному) образованию, именуемому «соцартом». Социум в них главенствует, а человек ему подчиняется. И даже если вздумает противостоять, то все равно никуда не денется: человек здесь вжат, впаян, вмонтирован в социум, низведен до уровня даже не винтика, а некой общественной мифологемы. И не только в чисто гротесковых «Анекдотах» и «Восточном романе», где действуют откровенные маски, но даже и в криминальном «Русском транзите», где абсолютно все герои тоже не выходят за грань того социального имиджа, который дан им с первых кадров.

Я думаю, что жутко дорогая костюмная лента «Проклятие Дюран» должна была явить собой отход от всякой социальной проблематики в область чистого, абсолютно ни к чему не обязывающего жанра. Второй ее задачей являлось возвращение в беспечный мир все тех же 70-х, когда можно было вволю экранизировать зарубежные авантюрные романы, французские иронические детективы, беззубые, забавные фантасмагории — желательно тоже иностранные, ибо отечественнные фантазмы подобного типа настораживали, наводили на мысли о всяких там аллюзиях и прочих нежелательных аллегориях. Такой малоизвестный бульварный роман, как «Приключения Рокамболя» (а именно он положен в основу фильма), можно было бы тогда экранизировать за милую душу. Титов взялся за него сейчас.

«ПРОКЛЯТИЕ ДЮРАН»

АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Вербин.
РЕЖИССЕР В.Титов.
ОПЕРАТОР Д.Масс.
ХУДОЖНИКИ Е.Жукова, Э.Орман.
ЗВУКООПЕРАТОР Э.Казанская.

«Панорама».
Россия.
1993.

Будучи художником концептуальным, он решил отдохнуть от всего на свете. В том числе и от хорошей литературной основы — ведь она опасна своей тягой к сложности и глубине. «Еще Ромм говорил, что из гениального произведения никогда не получится гениального фильма, — признавался режиссер в интервью, данном на съемках. — Так что «полуфабрикат» дает мне право концептуально осмыслить и при помощи актеров наполнить материал душой, чувствами, мыслями, сохраняя фабулу и не изменяя законам жанра». Все так, но ведь в основе заряд

со знаком минус. Отрицание соцарта. Отрицание отрицания. Новый эскейпизм.

Говорите, плоские персонажи? — сделаем сложными. Говорите, предсказуемые ситуации? — добавим немного мистики, и в ситуациях проступит второй смысл. Но зато какая бешеная динамика в романе, какой «экшн» — то, что надо сегодняшнему зрителю!

«Экшн» и вправду неслабый. Такой, что где-то на середине смотреть картину становится просто невыносимо. Мой друг-сценарист, любитель авантюрного жанра и поклонник Титова, посмотрел (до меня) «Проклятие Дюран» и сказал: «Слушай, не ходи. Я ушел через полчаса». — «А в чем дело?» — «Да это... просто... черт знает что!..» Я ему не поверил. Непрофессионально Титов снять не мог. Но в чем же дело?

Итак, мы смотрим весьма длинный фильм (а я видел его как в кино-, так и в телевариантe) о том, как некий мерзавец, убив своего друга, завладел его наследством. О злодеянии узнают положительные герои, в том числе и законный наследник — сын убитого, и решают вывести подонка на чистую воду. Но тот неожиданно умирает, и в игру вступает его сын Андре — еще больший подонок, вместе со своим слугой — мрачным бритоголовым садистом. В одной из драк Андре убивает некоего Дюрана и его сестру, и мать их мадам Дюран проклинает супостата, а также всех, кто хоть как-то с ним связан. А поскольку с ним связаны почти все герои фильма, проклятие распространяется и на них. В финале больше половины персонажей погибают. Но правда вроде бы торжествует (впрочем, там уже толком не разобрать).

Очень странный этот ход с проклятием. Некоммерческий. Совершенно неясно, почему за прегрешения одного должны страдать все остальные. Видимо, тут злоба сегодняшнего дня вопиет, повальное желание расправиться с паршивой мошкарой, с паскудными людишками, которых не жалко...

Но ведь перед нами не мрачная антиутопия. Мы-то смотрим чисто приключенческий фильм с благородно-прекрасным добром и жутко-гадким злом. Мы-то вроде как развлекаемся. А развлекаться нечем. Ублюдок Андре на экране убивает, насилует, мучает, издевается, снова убивает — и так до тех пор, пока сам не погибает в финале. А положительные герои страдают и бездействуют. Причем все это показано без тени иронии и при полном отсутствии пауз, в бешеном ритме, от которого просто физически устаешь. Но режиссер продолжает гнать, словно боится сделать остановку, которая обнаружит полнейшую пустоту всей постройки.

Проклятие Дюран лишает и без того нудноватый сюжет каких-либо фабульных неожиданностей — все тут тянется ко злу, как к магниту. Каждый новый персонаж — кандидат в покойники. Куча народу не может справиться с одним гадом — вот и все приключения. А положительные герои такие скучные, что даже их лица невозможно запомнить.

Между прочим мушкетеры Дюма тоже были не Бог весть какими интересными людьми. Так же, как и гардемарины Дружининой. Но и в тех и в других жила романтическая страсть, ощущение захватывающей игры с жизнью. Эта игра предполагала лишь одно правило — стать победителем, ни в чем не изменив себе и не потеряв своей чести. Иначе жить они не могли. Положительные же герои «Проклятия Дюран» просто борются за наследство, да и борются-то без особой охоты. Зато Андре, подобно заправскому Фантомасу, творит свои мерзости с большой охотой. И потому лента по ходу дела не только обнаруживает свою унылую приземленность, но и начинает порядком раздражать.

Этот фильм тоже оказался во власти метафизики социума. Такая уж наша жизнь! Одна жестокая гонка за деньгами, где каждый сам по себе, да еще душит страх и неуверенность в завтрашнем дне — будто и впрямь кто-то проклятие наложил. Только одно «но» — наша действительность, в отличие от фильма, не тщится выглядеть романтической. «Не возвращайтесь на место прежней любви, там лежит дохлая собака», — говаривал Бродский. Может быть, поэтому фильм Титова производит неприятное, гнетущее впечатление.

...А все-таки я люблю Виктора Титова. Экспериментирует себе человек в стороне от бомонда и наград, каждую новую картину снимает в новой эстетике. Случаются на этом пути и победы («Открытая книга», «Здравствуйте, я ваша тетя!», «Восточный роман»), случаются и поражения («Не ждали, не гадали», «Анекдоты», «Русский транзит»). Есть и один просто выдающийся фильм — «Жизнь Клима Самгина». Это шедевр, и точка. Его время придет.

Вот и сегодня Титов в год выдает по фильму. Где-то даже отыскал деньги на супердорогое «Проклятие Дюран». Чем еще удивит?

СЛОВА И ДЕЯНИЯ

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

«Взглянул я и вижу — буква... и спросили: видишь ли ты букву? Я ответил: вижу. И сказали: ты видишь оттого, что есть свет... Я спросил: почему же я не вижу свет? И сказали: ибо смотришь не на белое — на черное. Я посмотрел на белое и увидел, что я свободен...».

Эти слова Бена Баруха открывают и заключают документальный фильм режиссера Романа Ширмана «И будет новый день» по сценарию Зинаиды Фурмановой. Высказывание может показаться слишком простоватым, упрощающим и уплощающим интригу картины, но я понимаю авторов: это то самое, что они и хотели сказать об отношениях двух народов, еврейского и украинского. Ведь все и вправду просто, как мычание, — надо только посмотреть на белое...

Однако не всегда получается: уже после появления фильма случилась у нас история с бывшим руководителем украинского правительства Ефимом Звягильским.

Удрал он, как оказалось, в Израиль, прихватив денежки. И — пикантное обстоятельство — у премьера давно, как выяснилось, в кармане лежал израильский паспорт.

Авторы пытаются убедить меня, зрителя, еще и цитатой из Владимира Жаботинского: «Мы народ, как и все народы; у нас нет стремления быть лучшими. Как одно из первых условий равноправия требуем признать за нами право иметь своих мерзавцев точно так же, как имеют их другие народы. Да, есть у нас и провокаторы, и торговцы живым товаром, и те, кто уклоняется от воинской повинности, есть, и даже странно, что их так мало в сегодняшних условиях. У других народов тоже немало этого добра. А еще же и казнокрады, и погромщики, и вешатели. Разве краснеют наши соседи? Нисколько!»

Убеждать цитатой — не лучший выход из положения. Но такова стилистика, отсылающая нас к авторитету, к первоисточнику. Об этом, собственно, весь фильм. О том, что народ слагается из личностей, из отдельных людей. Не должно быть коллективных, стадных грехов, иначе жизнь превращается в то, во что она часто превращается — в ужас кровавой мести. Евреи испытывали все это на себе уж сколько столетий. Не потому ли так воспалены отношения со многими народами и нациями?

«И БУДЕТ НОВЫЙ ДЕНЬ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ З.Фурманова.
РЕЖИССЕР Р.Ширман.
ОПЕРАТОР Д.Санников.
ЗВУКООПЕРАТОР И.Барба.
Национальная кинематека Украины студии «Киевнаучфильм».
1994.

Украинцы — не исключение. Хоть на заре нашей новой державности, в начале 90-х, было сказано так много добрых слов о еврейском народе, о его священном и непререкаемом праве жить на земле Украины, но память все еще искрит, все еще кровоточит. В фильме приводится такой факт. В старой части Иерусалима поставили памятник украинцам, жертвам тоталитарных режимов. Но простоял он недолго. То ли золотой трезубец вызвал

такую ненависть, то ли словосочетание «украинцы — жертвы», но толпа разнесла монумент... Мол, что за жертвы такие, что за мученики? Кто же тогда мучил и убивал евреев — в веке XVII и в XX тоже? Бывали же времена Богдана Хмельницкого и Симона Петлюры, и...

Львовский философ Мирослав Маринович пытается увещевать: «Украинцы должны понять, что христианин, не умеющий прощать и просить прощения, перестает быть христианином. А еврей должен уразуметь, что в нем будут узнавать мессию только тогда, когда он будет отвечать высоте мессии. И уровень поведения, величие поведения обоих народов и будет ключом к их взаимопониманию».

Несколько велеречиво, да и общо, и вся картина как бы балансирует между проповедью с ее холодноватой этикой и жесткостью моральных интенций и эмпирикой фактов, событий, еще и еще раз подтверждающих: люди рассудительны и умны лишь в производстве вербальных формулировок, в поступках же по-прежнему злопамятны и жестоки. Вот же посол Украины в Израиле Юрий Щербак жалуется: ему отказали в квартире только потому, что он украинец. Для многих евреев украинец все еще насильник и убийца. Отдельно взятому человеку горько и больно: за что? Отчего должен он отвечать за чьи-то злые деяния, отчего должен страдать? Живем в другом мире, хотим жить в мире и дружбе, увещеваем друг друга — но опять-таки лишь в проповедях сходимся, не в поступках. Слова соединяют; особенно если излучают их авторитетные уста; но с той же определенностью и последовательностью разъединяют дела.

Одна из выразительнейших новелл фильма посвящена Владимиру Жаботинскому, умнице и деятелю... И то же самое: как замечательно говорил, как превосходно формулировал. Понимал, в частности, что не Петлюра виновен в еврейских погромах, что он сам — жертва исторических обстоятельств. И евреев призывал, заклинал даже: поймите и примите вы украинское освободительное движение... Но евреи слушали и оставались, как и раньше, на стороне тех, кто посильнее. Нам объяснят в фильме: такова у них модель выживания, сформированная столетиями. Чтобы выжить в многоэтнических структурах, нужно было безошибочно определять сильнейшую сторону. Рефлекс, почти не фиксируемый на вербальном, словесном уровне: выжить! Но за это и бьют потом — те, кого ты в свои расчеты не принял, кого презрел своей «моделью выживания». Так было во времена Богдана Хмельницкого — ляха и еврея били одинаково остервенело. Так случилось и при Петлюре, хоть последний и пытался уговорить массу не делать этого, не чинить зла. Только масса украинская оказалась не прошибаема. Трагический парадокс — Петлюра остался символом антиеврейства. Не плата ли за попытку остановить, околдовать толпу? Она никогда этого не поймет, она приемлет лишь тех, кто нутром чувствует те самые «модели» и способствует тому, чтобы они реализовались — в наиболее жестоком, кровавом варианте. Кто этого хочет, кто этому способствует — того и вознесут над массой, над толпой. А если слово твое поперек пусть и слепому, но очень жизненному инстинкту, то тебя уберут с дороги, прогонят.

Будет ли так всегда? Картина З.Фурмановой и Р.Ширмана не дает ответа. Она возвращает нас к тем самым словам (да, опять-таки словам!) Бена Баруха: смотрите на белое, а не на черное. И тогда закончится рабство, а свободные люди не соединяются в толпу и не живут по старым законам мести... Нет, замечательная все-таки мысль, жаль, что это только слова...

Сама эта картина — поступок, деяние. Она честно и прямо говорит о страшном, о неприятном. Она читает исторические тексты, не пропуская ничего и не юродствуя. Те, кто видел фильм, становятся, я верю в это, умнее и добрее, а главное — деятельнее. Все же мир изменяют не слова, а поступки.

«БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»
(по одноименной повести А.С. Пушкина), 11ч.
Киностудия «Ритм» («Мосфильм»), Роскомкино, Россия.1995.
Авторы сценария А.Житинский, А.Сахаров. Режиссер А.Сахаров. Оператор Н. Немоляев. Художник Л.Кусакова. Композитор В.Комаров.
Роли исполняют: Е.Корикова, Д.Щербина, Л.Куравлев, В.Лановой и др.
Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм».
Тел. 143-63-86.

«БИГФУТ — ИСТОРИЯ СНЕЖНОГО ЧЕЛОВЕКА»
(Big Foot the Unfogettable Encounter), 8 ч.
«Пи Эм Интертейнмент Груп Инкорпорейтед», США,1994.
Автор сценария и режиссер Майкл Евбенкс. Оператор Кен Блэки. Художник Кен Люкас. Композитор Луис Феври.
Продюсеры Джозеф Мерфи, Ричард Пепин.
Роли исполняют: Андриан Митчел, Матт Маккой, Зечери Тай Брайан и др.
Права проката: ИЧП «МИРАЖ». Тел. 473-37-51.

«ВЕЛИКИЙ ДРАКОН» (Dynasty), 7 ч.
«Еад Филм Интернэшнл Инк.», «Фастен Медиа Интернешн», Тайвань — США, 1977.
Автор сценария Ли Ку Хунг. Режиссер Мей Чунг Чанг.
Оператор Зон Су Чанг. Композитор Ло Минг Тао.
Продюсер Фрэнк Вон.
Роли исполняют: Лай Йинг, Лин Яшинг, Робби Минт.
Права проката: ТОО «Кинокомпания Стереофильм».
Тел. 158-61-62.

«ГРЕШНИЦА В МАСКЕ», 9 ч.
Киностудия им. А.Довженко, «Радуга», ТО «Контакт», «Лес-банк», «ЦЦЦ-Кунстфильм-ГМБХ», Украина — Германия — США, 1994.
Авторы сценария С.Ильинская, Арт Бернд, Дэн Роджерс.
Режиссер С.Ильинская. Операторы В.Лысак, В.Гуевский.
Художник С.Коштеленчук. Композитор И.Стецюк.
Продюсер А.Браунер.
Роли исполняют: Е.Семенова, Т.Догилева, Тони План.
Права проката: ТОО «Грэком». Тел. 205-33-72.

«ДАЛЬНИЕ РОДСТВЕННИКИ» (Distant Cousins), 8 ч.
«Имидж Организейшн», США, 1992.
Автор сценария Корти Джойнер. Режиссер Эндрю Лейн.
Оператор Фил Пармет. Художники Дориан Верначчо, Дебора Рэймонд. Композитор Пармер Фаллер.
Продюсер Пьер Дэвид.
Роли исполняют: Мэл Харрис, Дэвид Кейт, Уильям Катт, Мэри Кросби.
Права проката: ТОО «Компания Континент».
Тел. 216-84-54.

«ДВА ПРИДУРКА С ПОРОСЕНКОМ» (Les Truffes), 10 ч.
«Гомон», «Ле Фильм дю Дофен», «Канал +» , «БНП Имаж-2», Франция, 1995.
Авторы сценария Бернар Ноэр, Филипп де Шоверо.
Режиссер Бернар Ноэр. Оператор Венсан Жанно.
Композиторы Бенжамен Раффаэлли, Камил Рустам.
Продюсер Клод Бессон.
Роли исполняют: Жан Рено, Кристиан Шарметан и др.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-67-13.

«ДОМОВИК И КРУЖЕВНИЦА» (по мотивам повести С. Романовского «Вятское кружево»), 8 ч.
Свердловская киностудия, Россия, 1995.
Автор сценария Л.Евгеньева. Режиссер Д.Воробьев.
Оператор Г.Майер. Художник А.Потапов.
Композитор А.Пантыкин.
Роли исполняют: Саша Морозов, Аня Естишина, М.Булгакова, В.Талызина.
Права проката: АОЗТ «Кредо-Аспек». Тел. 291-72-69.

«ЕХАЙ», 11 ч.
Студия «Олдмор Имидж», Россия, 1995.
Автор сценария А.Тимм. Режиссер Г.Шенгелия.
Оператор И.Демин. Художник О.Потанин.
Композитор Р.Загороднюк. Породюсер К.Слободчиков.
Роли исполняют: В.Ильин, Е.Серов и др.
Права проката: ТОО «Фирма Ателье мод».
Тел. 201-62-25.

«КИБОРГ-3» (Cyborg — 3: The Creation), 10 ч.
«Мехрезидем Прод.», «ФМ Интертейнмент Интернешнл Н.В», США, 1994.
Авторы сценария Барри Виктор, Трой Болотник.
Режиссер Майкл Шредер. Оператор Фил Пармет.
Художник Джордж Костелло. Композиторы Ким Биллиард, Джулиан Реймонд. Продюсер Алан Мехрез.
Роли исполняют: Ричард Линч, Малколм Макдауэлл, Зах Галлиган, Кристиан Хэйдж.
Права проката: АОЗТ «Фирма Кентавр». Тел. 288-92-33.

«КИКБОКСЕР. ЧАСТЬ 4. АГРЕССОР» (Kickboxer 4. The Aggressor), 8 ч.
«Кингз Роуд Интертейнмент», США, 1993.
Авторы сценария Дэвид Йоркин, Альбер Пиюн.
Режиссер Альберт Пиюн. Оператор Джордж Мурадян.
Художник Тимоти Гордон. Композитор Тонни Рипаретти.
Роли исполняют: Саша Митчел, Тонг По, Николас Гест.
Права проката: ТОО «Компания Мастер».
Тел. 251-91-06.

«КНЯЗЬ ТЬМЫ» (Prince of Darkness), 10 ч.
«Элайв Филмз», «Лэрри Франко Прод.», США, 1987.
Автор сценария Мартин Квотермасс.
Режиссер Джон Карпентер. Оператор Гэри Киби.
Художник Даниэль Ломино. Композитор Джон Карпентер.
Продюсер Лерри Франко.
Роли исполняют: Дональд Плизанс, Лиза Блаунт, Виктор Вонг...
Права проката: АОЗТ «Аргус-СВ». Тел. 288-90-91.

«КРЕОЛА — ОСТРОВ ЛЮБВИ» (Kreola), 8 ч.
«Реал Филм», Италия, 1994.
Автор сценария Антонио Бизон.
Режиссер Антонио Бонифачио.
Оператор Анжело Ламнутти. Композитор Джанни Феррио.
Продюсер Ремо Анжиоли.
Роли исполняют: Деметра Хэмптон, Тео Лоасто, Джон Армсед.
Права проката: ТОО «Кинопрокатная компания Алекс-фильм» . Тел. 378-90-17.

«НОЧНАЯ ИГРУШКА» («Щелкунчик») (Nutcracker), 9 ч.
«Аджешо Филм Прод.», Великобритания — Франция, 1982.
Автор сценария Раймон Кристодулу. Режиссер Анвар Кавадри. Оператор М. Ромон. Художник Антон Ванлоаст.
Композитор Симон Пак. Продюсер Поль Николас.
В ролях: Джоан Коллинз, Карол Уайт, Поль Николас.
Права проката: фирма «Алина», «Ганем Фильм», СП «Вахдат». Тел. 113-24-40.

«ОНИ НЕ ЗАБЫВАЮТ НИКОГДА» (Elles N'oublient Jamais, по роману Жан-Марка Робертса), 10 ч.
«Фильмдеброк», «ТФ 1 Фильм Продюксьон», «Капак», «Исе Фильм», Франция, 1994.
Авторы сценария Жан Нашбор, Кристофер Франк.
Режиссер Кристофер Франк. Оператор Бертран Шатри.
Композитор Жан-Мари Синеа.
Продюсер Мишель де Брока.
Роли исполняют: Тьерри Лермитт, Марушка Детмерс, Надя Фарес.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-67-13.

«ОРЕЛ И РЕШКА» (по мотивам повести В.Маканина «На первом дыхании»), 9 ч.
Киностудия «Ритм» («Мосфильм»), «Диалог Интернешнл», Роскомкино, Россия, 1995.
Авторы сценария Г.Данелия, С.Дернов. Режиссер Г.Данелия. Оператор Г.Карюк. Художник Ю.Кладиенко.
Композитор Г.Канчели. Продюсер А. Стариковский.
Роли исполняют: К.Пирогов, О.Басилашвили, С.Говорухин, Л.Ярмольник, П.Кутепова и др.
Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм», киностудия «Ритм».

«ПАДШАЯ ЖЕНЩИНА» (A Woman scorned, по роману Карен Келли), 10 ч.
«Ашок Аритраж Прод.», «Скорн Продакшнз Лимитед», США, 1993.
Автор сценария Барри Аврич. Режиссер Эндрю Стивенс.
Оператор Кристиан Себальдт. Художник Джон Джиллени.
Композитор Рональд Джей Уисс. Продюсер Демьян Ли.
Роли исполняют: Шеннон Твид, Эндрю Стивенс, Стивен Янг.
Права проката: ТОО «Компания Мастер».
Тел. 251-20-95.

«ПИОНЕРКА МЭРИ ПИКФОРД», 10 ч.
Студия «Пальма», Роскомкино, ВГИК, «Лентелефильм», Россия, 1995.
Авторы сценария Н.Алахвердова, Е.Григорьев. Режиссер В.Левин. Оператор В.Климов. Художник А.Толкачев.
Композитор А.Сигле. Продюсер В.Евтушенко.
Роли исполняют: Оля Евтушенко, К.Севастьянова, М.Рудинштейн и др.
Права проката: СЧП «Пальма», «Лентелефильм».
Тел. 954-80-40.

«ПРИМАНКА» (L'appat, по мотивам произведений Морган Спортс), 10 ч.
«Ашетт Премьер», «Литтл Бэр Прод.», «Франс 2 Синема», «Эм 6 Фильм», «Канал +», Франция, 1994.
Авторы сценария Коло Таверньe О'Хаген, Бертран Тавернье.
Режиссер Бертран Тавернье. Оператор Ален Шакар.
Художник Эмиль Гико. Композитор Филипп Найм.
Продюсер Фредерик Бурбуйон.
Роли исполняют: Мари Жиллэн, Оливье Ситрук, Бруно Путцулю.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-67-13.

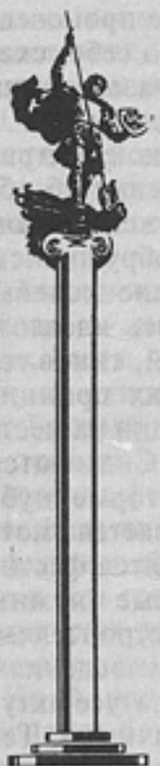
«СКАЖИ МНЕ ДА...» (Dis-Moi Oui), 11 ч.
«Нью Лайн Филмз», «ТФ 1 Фильм Продюксьон», «Жиби Прод.», «Софине», Франция, 1995.
Автор сценария и режиссер Александр Аркади.
Оператор Робер Алазраки. Композитор Филипп Сард.
Продюсер Робер Бенмусса.
Роли исполняют: Жан-Ют Англад, Джулия Мараваль, Валерия Каприски, Анук Эме.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-67-13.

«СТО И ОДНА НОЧЬ» (Les Cent et Une Nuits), 13 ч.
«Сине-Тамарис», «Джереми Томас», «Канал +», Франция — Великобритания, 1994.
Автор сценария и режиссер Аньес Варда. Оператор Эрик Готье. Художники Сир Буатар, Седрик Симоно.
Продюсер Доменик Вине.
Роли исполняют: Мишель Пикколи, Марчелло Мастроянни, Анук Эме, Жан-Поль Бельмондо, Ален Делон, Катрин Денев, Жерар Депардье, Джина Лоллобриджида.
Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа».
Тел. 229-67-13.

«ЧЕЛОВЕК С ПИСТОЛЕТОМ» (A Man with a Gun), 8 ч.
«Нортвуд», «Нью Имидж», «Октоуберфилм», США, 1995.
Автор сценария Лори Финстайд-Книжник.
Режиссер Дэвид Уайлз. Оператор Ян Киссер.
Художник Майкл Джи. Композитор Джордж Бондхайм.
Продюсер Робер Маклин.
Роли исполняют: Майкл Мэдсен, Дженнифер Тилли, Роберт Лоджа, Гарри Бьюзи.
Права проката: ТОО «Кинопрокатная Компания Алекс-Фильм». Тел. 378-90-17.

«ЧЕРНЫЙ БОМБАРДИР» (The Black Bomber), 9 ч.
«Фивет», «ПТС ТВ Белград», Югославия, 1991.
Автор сценария Александр Бачишич. Режиссер Дарко Бийич. Оператор Радан Попович. Художник Властимир Гаврик. Композитор Эрдан Гойкович Гиле.
Роли исполняют: Драган Бьелогрич, Аница Добра, Зран Тодорович.
Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм». Тел. 145-48-59.

«ЭРОТИЧЕСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТРЕХ МУШКЕТЕРОВ» (The Erotic Adventures the 3 Musketeers, по мотивам романа А.Дюма), 8 ч.
«Костлайн фильм», США, 1994.
Автор сценария Кэтрин Тэйвел. Режиссер Норман Эпштайн. Оператор Том Фразье. Художник Джон Кроуз.
Композитор Том Джимвел. Продюсер Дэвид Голдштайн.
Роли исполняют: Ларри Почиотти, Мартин Хелен, Чет Андтекс, Стив Дрейк, Нина Хартли.
Права проката: ИЧП «Мираж». Тел. 473-37-51.



XIX

МОСКОВСКИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

КИНО

ФЕСТИВАЛЬ

СИМПОЗИУМ

ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ НОВОЙ ИДЕОЛОГИИ

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

В возникновении многообразного мировоззренческого кризиса, который разъедает пореформенную Россию, немалую роль играет художественная культура. В силу своей традиционной — до сих пор неизменной — социальной миссии. Художник в России всегда выступал как учитель или проповедник и никогда не заявлял о себе, скажем, как об агенте сферы развлечений или шоу-бизнеса.

С крахом коммунистической доктрины устоявшиеся представления об общественном бытии, о художественном творчестве обрушились. Тектонические колебания коснулись идеалов, мифов, целей, типов героев — самих принципов ориентации на местности. Снимаются фильмы, которые публика отказывается смотреть, проводятся фестивали, которые нужны только их устроителям. Многим произведениям отказано в статусе актуальных и значимых. Телевизионный рейтинг, к примеру, фильмов, снятых в ельцинскую эпоху, в десять-пятнадцать раз ниже, чем выпущенных при ЦК КПСС. Как следствие этого двадцатикратное падение посещаемости кинотеатров.

Созданная нашими кинематографистами «вторая реальность» (с литературой, театром традиционно все сложнее) отторгается не только зрителями, но и — неслучайный симптом — критикой. А ведь уже давно нет не только убийственного идеологического давле-

Журнал «Искусство кино» начинает публикацию материалов симпозиума, который был организован «Фондом поддержки и развития искусства кино» в рамках XIX Московского международного кинофестиваля (июль 1995 года). В этом номере: Даниил Дондурей (культуролог, председатель «Фонда поддержки и развития искусства кино», Россия), Юрий Арабов (сценарист, писатель, поэт, Россия), Петр Вайль (писатель, культуролог, США), Кшиштоф Занусси (режиссер, Польша), Александр Митта (режиссер, Россия), Александр Трошин (киновед, Россия), Елена Стишова (кинокритик, Россия), Сьюзен Ларсен (культуролог, США), Марк Харитонов (писатель, переводчик, Россия).

ния, но и, в обход всеобщим ламентациям, настоящего экономического диктата, поскольку нет самого рынка. Есть лишь пугало — плутовская квазирыночная модель.

С 1988 года кинематографисты живут в исключительных условиях самозаказа. Единственным редактором является сам художник. Влияют на художественное сознание и профессиональные стереотипы, принятые так называемой творческой интеллигенцией. Ведь именно она получила в последние годы *все* права четвертой власти и осуществляет контроль за содержанием телеканалов, радиоэфира, многотиражной прессы, массовой культуры. Интеллигенция получила, наконец, желанное легитимное право на любую форму оппозиционности, на разнообразие программных высказываний. Но эти высказывания оказались донельзя простыми (или, точнее, ожидаемыми): тотальный катастрофизм, растерянность, отчаяние и безнадежность. Нет лакировки, но нет и трагедийного катарсиса. Просто «светлый путь» стал «темным», процветает псевдоэстетизм, уход от реальности.

Современное кино не намерено или, точнее, *не в состоянии сыграть* благую психотерапевтическую роль. Оно не способно — на уровне массовой позитивной мифологии — вытянуть своих зрителей из резервации страха и психологического подполья. Герои картин — по преимуществу преступники, наркоманы, проститутки, номенклатурная дрянь — люди с отклоняющимся поведением. Говорят, что прокат умер, да здравствует прокат! А что показывать будем? Не на задворках фестивальной Европы, а в отечественных кинотеатрах? Нельзя же серьезно думать, что убогие, невротики, насильники — это и есть герои нашего времени, а сюжеты, в которых действуют такие персонажи, — условие коммерческого успеха.

Иной раз во врачебной практике не обойтись без шоковой терапии. Но она не может длиться бесконечно и, перерождаясь в насилие, ведет к гибели. Зрители в ужасе от того, что художники заставляют их идентифицироваться с неблагополучием, страданием, принуждают к пересмотру ценностей, ради которых жили и умирали поколения. При этом продукция Голливуда любого уровня замечательно откликается на потребности нашей массовой публики. В результате российские подростки обожают Шварценеггера, Ван Дамма и никогда не спутают новый фильм Тома Круза с последней работой Кевина Костнера.

Совершенно ясно, что ведомственные госструктуры являются в настоящий момент заложниками разрушительных последствий самозаказа или, иначе говоря, идеологического тупика, который обесточивает художественный результат. А ведь массовое искусство немыслимо в мифологической пустыне. Об этом стыдно даже напоминать. Запуганные недавними гонениями, госчиновники не в состоянии противостоять натиску демифологизированной «правды жизни», которая на самом деле также являет собой определенный социальный заказ (с отрицательным знаком), — деструкцию.

Социальный негативизм, борьба против коммерциализации, понятая, конечно, чересчур вульгарно и односторонне, вытесняют из художественного производства очень значительную и потенциально отнюдь не враждебную искусству силу — продюсера. Пока что наши режиссеры используют его только как дойную корову. Ведь до борьбы с настоящими продюсерами, о которой говорили и говорят известные западные художники, нам еще надо дорасти. Как, впрочем, и до конструктивного диалога с ними. Но тут, разумеется, срабатывают незыблемые пока социально-психологические фильтры, не позволяющие освободиться от собственных назойливых стереотипов и отказаться от той ставки, которая, как известно, больше, чем жизнь. Одурманенное чернухой общество голосует за возврат «потерянного рая», а само искусство утрачивает свой изначальный навык создавать жизнеспособные модели будущего.

Положение наше тем более затруднительно, что мы не можем вписаться ни в одну из известных нам систем координат, не способны воспользоваться смысловыми отмычками типа «социализм — переход к рыночной экономике», «массовая — элитарная культура», «постмодернизм — постреализм» и т.д. Ныне эти содержательные понятия работают либо в очень узком и, как правило, квазиэстетическом поле, либо вообще мистифицируют давно утраченные смыслы.

На нашем симпозиуме мы хотели бы обсудить и, если получится, детально рассмотреть варианты постсоветских мировоззренческих моделей, а также, быть может, неожиданные мутации «старого и нового».

ЮРИЙ АРАБОВ

Должен сказать, что название данного симпозиума мне не представляется особенно удачным. «Поиск новой идеологии» в кино — дело, на мой взгляд, обреченное, во-первых, потому что, нравится нам это или нет, мы живем в контексте постмодернистской культуры, а во-вторых, потому что кино у нас все более становится «частным делом», точнее — имеет таковую тенденцию.

Для постмодернистской ситуации единство идеологии немыслимо. Постмодернизм не признает никаких духовных приоритетов, не признает Бога в качестве высшей инстанции, и следовательно, в нем изначально отсутствует какая-либо духовная ориентация, шкала ценностей, вертикаль... Постмодернизм политеичен: художник внутри произведения может исповедовать любые религиозные взгляды, верить в любых богов или вообще ни во что не верить. В этом смысле постмодернизм равен явлению мультикультурализма. И оба они сопряжены с демократией. Демократия не навязывает обществу систему заповедей и табу, единственная и главная ценность демократии — свобода и права человека. Но, как мы знаем из русской классики, человек «широк», ему потребно многое, ему нужен «весь мир»... Следовательно, культура перестает быть клеткой, удерживающей в узде первичные инстинкты: приоритетов нет — африканский идол и Христос уравнены в правах. Таким образом, современный плюрализм есть возвращение к дохристианскому миру на новом историческом витке.

Кроме того, внутри постмодернизма происходит «компьютеризация» культурного знака: культурный знак лишается ценностного и вместе с тем смыслового наполнения. Он становится файлом с некоей информацией, который не требует специальной расшифровки внутри произведения. То есть некто дотошный, возможно, залезет в этот файл, чтобы вывести наружу его содержание, но это его личное дело. Художественный компьютер в принципе может работать и без этого. В результате мы получаем калейдоскоп событий, идей, мыслей, образов, уравненных друг с другом. И потому в современном искусстве уместнее говорить не об идеологии как некоем разработанном мировоззрении, а лишь о моде и стиле. Вот здесь действительно широкий простор для анализа.

Механизм действия моды достаточно прост: модным становится то или иное явление, получившее либо коммерческое признание, либо поддержку в среде интеллектуалов. Так, многие стилевые находки А.Тарковского были репродуцированы в творчестве молодых режиссеров начала и середины 80-х годов; и это было фактом моды, поскольку фильмы Тарковского пользовались успехом в интеллектуальной среде. Но это не было идеологией.

Сказанное, однако, не отменяет и не перечеркивает возможность существования «серьезного» кино, «серьезных» — в терминах классической культуры — художников в контексте постмодернизма. Художников, которые ориентированы на лирическую исповедь, которые пытаются нащупать в своем творчестве некую интеллектуальную и духовную вертикаль в отличие от горизонтали, по которой развивается постмодерн. В сегодняшнем кино таких режиссеров немного: это А.Сокуров, С.Овчаров... Не знаю, кого еще можно назвать. Однако нельзя сказать, что они разрабатывают идеологию. Их попытки, несмотря на интерес к ним элитарной публики, закрыты для широкой аудитории, в частности, из-за своей серьезности.

Постмодернизм смыкается практически с поп-культурой, которая, если можно так выразиться, занимается сниженным пересказом «серьезных» вещей, доставшихся нам в наследство от классической культуры, включая и модернизм. «Я помню чудное мгновенье...» — это о любви говорит классическая культура. «У тебя глаза, как нож...» — о том же говорит лучший, возможно, гениальный представитель советской поп-культуры Владимир Высоцкий. Гениальность его состоит, помимо всего прочего, в том, что своей ориентацией на блатной фольклор он предсказал и подготовил приход в культуру «новых русских».

Казалось бы, с появлением «новых русских» мы могли бы связывать рождение новой идеологии. Человек, пришедший из «замечательного, романтического» мира нар, параши и вертухаев, мог бы принести в культуру нечто нетривиальное. Но культурные представления «новых русских» развиваются по пути самого обыкновенного конформизма. Ничего более конформистского, чем замок в Ницце и отдых на Капри, где отдыхал еще Алексей Максимович Горький, представить себе невозможно. «Новые русские», называющие себя «академика-

ми», отдающие своих детей в привилегированные учебные заведения и т.д., просто копируют ценности прежней элиты. Это все тот же старый конформистский путь, вполне укладывающийся в контекст постмодернизма.

Теперь несколько слов о втором тезисе — о том, что кино у нас становится «частным делом». Развитие видеотехники, видео-арта, удешевление технологии делают возможным производство фильмов в маленьких студиях, если ни на квартирах. Сегодняшняя театральная ситуация отчасти проливает свет на будущее кинематографа. Количество театров множится, и в условиях, когда каждый режиссер может открыть свою студию, о какой-либо идеологии говорить невозможно. Идеология шестидесятников была заметна, когда были, с одной стороны, Театр на Таганке и, с другой — МХАТ... А много театров — и нет идеологии... Существует только понятие моды — мода на «музыкальный» спектакль, на «голубой» и т.д. В кино, я думаю, может произойти то же самое. Доступная видеотехнология порождает понятие «сам себе режиссер».

Есть и еще один фактор. На мой взгляд, виртуальная реальность, компьютеризация, многовариантность мышления столь существенно меняют эстетику кино, что оно на наших глазах превращается в нечто «другое», тождественное, быть может, с самим Божьим миром. Это даже не появление цвета и звука, это истинная революция. Наш симпозиум застает ее начало. Поэтому я думаю, что в ближайшие лет тридцать кино перестанет быть «важнейшим из искусств» и сделается «частным делом», как сегодня — книга, живопись, театр... Идеология же в «частном деле» невозможна потому, что «частное дело» относится не к массам, а к одиночкам.

Обозначенная здесь проблематика соприкасается с тревожным вопросом: может ли вообще искусство существовать без духовной вертикали, в условиях «многобожия» и мультикультурализма? Ведь вся «забавность» постмодерна в том, что он всерьез претендует на вечность и универсальность. Я думаю, что искусство в привычном для нас понимании вне общепринятой системы ценностей и приоритетов существовать не может. И значит, оно уйдет, сделается еще одним «частным делом». Если, конечно, не явится новый «спаситель» и не восстановит духовные ориентиры... А если этого не произойдет, то наш мир, несмотря на успехи постиндустриальной цивилизации, будет становиться все более языческим, то есть все более варварским, выражаясь языком классической культуры.

ПЕТР ВАЙЛЬ

В отличие от Юрия Арабова я считаю, что название симпозиума выбрано правильно и тема тоже. Более того, я считаю, что постсоветское искусство сегодня находится не «в поисках новой идеологии», а на этапе ее усиленного и бурного освоения. Идеология уже найдена и разрабатывается. Я мог бы это показать на примерах из других видов искусства, из социальной сферы и даже хозяйственной. Но ограничусь кинематографом, для экономии времени и из уважения к устроителю симпозиума — журналу «Искусство кино».

Для начала — краткий обзор фильмов. Это может быть нелишне и в чисто познавательных целях. Я заметил, что даже профессионалы не очень-то смотрят и знают свое кино.

Итак, «Бездна». Святотатец, укравший икону и совершающий по ходу действия убийство, собирается увезти ценность на Запад. Подразумевается, что без этого внешнего импульса и икона была бы на месте, и ее владелец жив.

«Урод». Чудесным образом появившийся на свет супермен после похождений в России уезжает на Запад. Но только затем, чтобы подчеркнуть всемирность русского человека. Там, на Западе, он уходит вдаль по водам. «Христос родился в России», — такой тезис был эффектно предложен еще Тарковским в «Андрее Рублеве». Но там путь к этому был постепенным, через страдания, а в «Уроде» тезис этот предлагается сразу как данность.

«Жених из Майами». На поиски невесты приезжает эмигрант. Его Америка, реально показанная, — пародийно ослепительна и духовно пуста. Мой приятель Вагрик Бахчинян сказал как-то, что эмигрантская Америка — это «бутербродина». Вывод — есть Родина и есть «бутербродина».

«Плащ Казановы». Русские женщины в Венеции. Инна Чурикова влюбляется в итальянца, который оказывается наемным любовником, жиголо. И он требует деньги. Возврат домой из заграничного путешествия оказывается возвратом в правду. Запад — обольститель и обманщик, поманивший витринами. Товары, красоты, любовь — все оказалось дутым. Венеция затоплена, душа поругана. Дома ждет человек — неказистый, но свой.

«Дикая любовь». Америка-разлучница, как в простенькой песне, умыкает любимого благосостоянием и перспективами. Оскорбленная девушка убивает предателя. По законам мелодрамы, не признающей того, что Константин Леонтьев называл «правовым фырканьем», девушка-мстительница права.

«Ты у меня одна». Настоящий человек не продает себя и отказывается от отъезда в Штаты, в роскошь и комфорт с молодой любовницей. Остается в своей квартирке, где от тесноты приходится заниматься любовью с женой в ванной комнате. Примечательный эпизод: колеблющийся герой приходит к американской соблазнительнице в петербургскую гостиницу и сталкивается у парадного подъезда с мужчиной-проституткой, который тоже рвется в отель. Наглядная параллель убеждает героя. Он уходит и спасается.

«Дом на камне». В Россию приезжает с визитом писатель-эмигрант, опустившийся в творческом бесплодии. Находит своего друга, выслушивает его упреки, хотя друг сам в не очень хорошем состоянии, но, как подразумевается, его духовный уровень очень высок. А до этого писатель встречает нищенку, которая в дальнейшем то появляется, то исчезает и становится неким символом. Некогда цветущая девушка, теперь сирая и убогая — это не Россия вообще, а его, писателя, Россия. Писатель уезжает обратно другим человеком. Сильно помогает русская баня, которая выпаривает из него все дурное.

«Музыка для декабря». Тоже возвращение. На сей раз художника-эмигранта, который добился на Западе успеха ценой продажности. Его контрпартнер «новый русский» — нувориш, хамоватый, но открытый и размашистый. Культурный же, лощеный и приличный эмигрант разрушает все в доме «честных контрабандистов» и погибает в случайной ресторанной драке.

Особо я остановлюсь на самом свежем примере. На фильме, который я посмотрел на фестивале в Карловых Варах, — «Особенности национальной охоты». Здесь трактовка встречи России и Запада отличается от прочих добродушием и незлобивостью. Но и в этом талантливом фильме, несмотря на вышеназванные достоинства, в принципе продолжается фестиваль самоупоения беспримерной российской духовностью на фоне бездушного западного рационализма.

Молодой финн, пишущий исследование о национальных особенностях охотничьего искусства разных народов, оказывается со своей научной, то есть скучной, затеей в компании развеселых беспросветных алкашей. Естественно, никакого исследования у финна не получается, зато у режиссера получается исследование национального характера... Все это нормально, если бы не удручающе предсказуемый результат этого художественного опыта. Практически все, с кем я разговаривал в кулуарах фестиваля, отмечали как положительную новизну — национальную самоиронию. Действительно, самоирония налицо. Есть, например, сцена, когда иностранец с утра прибирает двор, в то время как загадившие этот двор его собутыльники уныло поют: «Черный ворон, что ты вьешься...» в ожидании опохмелки. Иностранец же единственный, кто занимается здесь подобием производительного труда: он берется за косу, когда все остальные лежат вповалку. Такой прямой укор со стороны западного трудолюбия и здравого смысла...

Однако всегда есть резон обратиться не к проходным эпизодам, а к узловым сценам и ключевым метафорам. И тогда мы увидим, что в финале картины финский молодой человек начинает говорить по-русски. Это он влился в новое для себя людское сообщество, приняв его правила и обычаи, а не наоборот.

И понятно, почему это произошло. Ключевым тут является эпизод, когда один из героев читает книгу забредшему в охотничий лагерь и захмелевшему от водки медведю. Сделано это не без иронии: книга называется «О правилах поведения». Но взгля-

нем в корень: ведь перед нами не кто иной, как русский Франциск Ассизский, который, как известно, проповедовал рыбам и птицам. А наш пошел дальше, взявшись за лесных хищников... Дальше — больше. Этот же персонаж — насквозь пропитой Кузьмич — хранит в доме ценнейший антиквариат и старинные книги. Во дворе же у него устроен дзэн-буддистский Сад камней, возле которого Кузьмич медитирует...

Блоковский восторг:

> Нам внятно все — и острый галльский смысл,
> И сумрачный германский гений... —
> здесь превзойден решительно: охвачен
> и Запад, и Восток...

Понятно, что против такой «всечеловечности» не устоять ни финскому исследователю, ни зрителю. И фильм имеет успех, и упаси Боже сказать, что такой уж незаслуженный. Просто жаль, повторю, что остро придуманная и умело сделанная картина перепевает назойливый мотив.

Этот мотив претерпел несколько различных аранжировок в последние годы: от казенного лозунга «Мы лучше всех» советской эпохи к уничижительному «Мы хуже всех» времен перестройки и возрождению тезиса «И все-таки мы лучше всех» постперестроечного периода, особенно с появлением своих эффектных богачей, которых во всем мире испуганно называют «новые русские». А иногда он звучит в таком вот весьма распространенном теперь варианте, как в фильме «Особенности национальной охоты» (назовем этот вариант амбивалентным): не «лучше всех» или «хуже всех», а просто «мы — всех», «мы — самые...» А уж какие «самые» — это вроде бы дело десятое, хотя на деле-то ясно, что если «самые», то непременно «лучшие».

Охота не состоялась, книга про охоту не будет написана, зато медведь напился русской водки и послушал русскую книгу. Финский ученый заговорил по-русски. Кузьмич медитирует над Садом камней... Кто победил — ясно. Все возвращаются домой: усталые, но довольные...

И некоторые умозаключения. Отмечу новое в трактовке противостояния России и Запада. Это априорность: доказывать российское духовное превосходство не требуется — это принимается в качестве аксиомы. При ближайшем рассмотрении здесь работает принцип дополнительности, что выглядит примерно так: если есть колбаса, значит — нет духовности.

На самом деле это даже не новое, а воскрешенное старое: как раз в 70-80-е годы нужно было как-то обосновывать торжество над Западом, демонстрировать его наглядно. На чем-то западный человек неизменно прокалывался. Обычно это его «душевная черствость» или «неистребимая страсть к стяжательству», что поначалу можно было не разглядеть за фальшивой улыбкой и хорошими манерами.

А прежде подобных доказательств не требовалось. Напомню замечательный эпизод из фильма Григория Александрова «Встреча на Эльбе». Если вы помните, там подружились советский и американский майоры и в каком-то эпизоде их ординарцы — сержанты, соответственно, советский и американский — сидят на крылечке и друг друга угощают национальными напитками. И вдруг русский сержант (Борис Андреев) узнает, что американский сержант Гарри (Иван Любезнов) на самом деле украинец по происхождению: Гарри Перебейнога. Он совершенно потрясен и спрашивает: «Как же так вышло?» А тот растерянно объясняет: «Та то ж мои диды приихалы, а я родился там». И Андреев смотрит на него и видит: добрая улыбка, хороший человек, пьет водку... И говорит одно слово: «Некрасиво». Этим, собственно, исчерпываются претензии Бориса Андреева, Григория Александрова и зрителей к сержанту, но сомнений в том, что его заморское происхождение порочно, именно что «некрасиво» — нет. Сейчас происходит в принципе то же самое. Доказательств, тем более убедительных, не требуется. Появляющиеся с Запада люди могут быть вовсе неплохи сами по себе, даже бывают хороши и очень хороши, за исключением одного фатального изъяна: они — «оттуда».

Коротко скажу еще о важной жанрово-стилистической особенности — о политизации мелодрамы. Бóльшая часть перечисленных фильмов снята в жанре мелодрамы. Она теперь реабилитируется интеллигенцией, которая сначала решила презрительно не замечать Веронику Кастро, а потом, передумав, принялась анализировать ее, словно Бергмана.

Действительно, мелодрама неизбежна, как о том с некоторым восторгом пишут в последнее время, в частности в «Искусстве кино». Но есть ощущение, что современная российская мелодрама получает в обсуждениях несколько завышенную оценку.

Нынешняя российская мелодрама вырастает не из любовных страданий и страстей, как во всем мире, и даже не из внутренних социально-психологических противоречий, а опирается на внешние (очень важно, что привычные) коллизии. Так, например, любовная драма Инны Чуриковой в «Плаще Казановы» подкрепляется монологом ее товарки, волжской девушки-водолаза, которая объясняет западным туристам, что все они обязаны своим благополучием России, принявшей на себя монгольское иго и коммунизм. Даже в простом и трогательном фильме Валерия Тодоровского «Любовь» основной конфликт связан с эмиграцией героини. Русской мелодраме как бы не хватает человека, она жаждет подключить к проблеме государство и политику.

И заключительные соображения тоже в форме тезисов. Новая мифологизация и демонизация Запада развивается параллельно с ростом неопатриотизма. В известной степени это связано с горьким чувством утраты былого величия, и следовательно, уважения к нам как представителям великой державы. На своем уровне успешнее всего восстанавливают эту потерю «новые русские» — весьма патриархальными способами, к которым снова, почти через столетие, начинают привыкать на Лазурном берегу.

Творческая интеллигенция в этот контекст попадает обычно в качестве объекта наряду с платиной от Диора и «Роллс-Ройсами». Однако она берет свое в сюжетах снимаемых сегодня картин. Критики, журналисты, приветствующие расцвет русской мелодрамы, радуются самой мелодраме, словно не замечая ее социального и идеологического антуража; тогда как именно оформление «вечных страстей» преходящими коллизиями на тему «Америки-разлучницы» есть любопытнейшее идеологическое явление.

Неопатриотизм в сегодняшнем искусстве (это я еще раз подчеркну) непременно связан с отрицанием чужого. Скажем прямо, с ксенофобией. Сознательно или, что еще симптоматичнее, неосознанно он опирается на отрицание Запада. Это и есть, на мой взгляд, та новая идеология, которую нашло постсоветское искусство или, по крайней мере, огромная часть искусства, которая не обходилась, не обходится и не может обойтись без идеологии.

КШИШТОФ ЗАНУССИ

Тема настоящей дискуссии: «Поиск новой идеологии». Я не знаю точного определения этого понятия, но подсознательно само слово «идеология» для меня связано с ощущением некоей опасности. Насколько я понимаю, идеологии как явление общественной жизни зародились в эпоху Просвещения. Как-то во Франции я принимал участие в семинаре, где в различных выступлениях подчеркивалось, что линия, начавшаяся от Вольтера и Жан-Жака Руссо, ведет к Сталину и Гитлеру... К идеологиям, которые вроде бы сформировались на основе иудео-христианских ценностей, но предлагают свой, особый, «сокращенный» путь к достижению «царства Божия на земле».

Вспомните слова «Интернационала»: «Это есть наш последний и решительный бой...» Весь смысл идеологии в этом — в представлении, что борьба может быть «последней», а затем сразу наступит рай на земле. Два тысячелетия люди стремились к тому, чтобы обрести спасение в ином мире. Идеология предлагает спасение немедленно — здесь и теперь.

Конечно, эта идея способна на какое-то время придать смысл и цель человеческой жизни. Ведь подобную цель представить себе гораздо проще, чем ту, что предлагают различные религиозные традиции, в том числе и иудео-христианская. Идеология — это выражение человеческой гордыни, попытка обойтись своими силами в деле достижения счастья и справедливости. Человек хочет

быть единственным хозяином и своей жизни, и космоса, источником всех законов, которые он предписывает мирозданию.

И мне кажется, что сегодня — время крушения идеологии. Этой болезнью мы уже переболели. Появления чего-либо нового в этой области я лично не жду. В современном мире сохраняются еще рудименты националистических, имперских идеологий, но это лишь ностальгия по тому времени, когда что-то земное и преходящее воспринималось как абсолютная ценность. Сегодня мы знаем, что это — иллюзия: ничто преходящее — нация, народ, государство — не может быть абсолютным.

Европейские нации объединяются. Единство Европы да и всего мира уже очевидная, неотменимая данность. Посмотрите, сегодня вы не можете купить ни одной вещи, национальное происхождение которой можно было бы точно установить. Немецкие автомобили сделаны турками, французские собраны руками алжирских рабочих, радиотехника фирмы «Филипс» изготавливается на Тайване... Развитие технологий создает совершенно новое объединение людей, и это значит, что любые националистические идеологии сегодня уже ретро. Поэтому они мне и не кажутся опасными.

Но с другой стороны, все же необходимы какие-то абсолютные ценности, в которые верим мы и в которые верят другие люди, независимо от их национальной, религиозной и расовой принадлежности. Тогда в этом мире можно существовать с чувством цели. Во времена коммунизма такая цель была, был смысл жизни (хотя, безусловно, ложный). В сегодняшнем мире его как будто не видно. В связи с этим возникает ощущение, что само биологическое существование человечества как-то недостаточно обеспечено.

Я участвовал в работе Международного экономического форума, который проводится в Давосе, и с удивлением открыл для себя, что политики и финансисты самого высокого ранга озабочены теперь не столько проблемами экономики, сколько проблемами мышления, связанного с новым состоянием мира. Председатель Интерпола обратился к руководителю одного из ближневосточных банков и спросил его: «Вы как мусульманин способны обмануть христианский банк? Вы будете в связи с этим испытывать угрызения совести?» Директор, подумав, честно ответил: «Нет, никаких угрызений совести не будет». Вот проблема...

Еще один пример. Недавно я ставил в Италии шекспировского «Юлия Цезаря», и у нас возникли затруднения с переводом на итальянский язык фразы из монолога Марка Антония, который говорит про Кассия: «He is a man of honour» («Он человек чести»). Но если вы скажете это по-итальянски — «Эко ломо гоноре», — люди будут смеяться, потому что это означает «Он мафиози». Наш переводчик предложил вариант: «порядочный человек», но это неточно. Мой отец, например, считал, что порядочным должен быть ремесленник, а политик должен иметь honour, то есть быть «человеком чести». Оказалось, однако, что последними политиками, которые еще пользовались словом «honour», были Муссолини в Италии, де Голль во Франции и Черчилль в Англии. После этого слово «честь» исчезло из политического обихода...

Выступая в Давосе, я вспомнил случай, имевший место два года назад, когда председатель Немецкого национального банка г-н Шлезингер в пятницу заявил, что падения процентов по вкладам не будет, а в понедельник оно произошло. То есть он просто соврал. Я возмущался: «Почему я должен честно платить налоги, если руководитель национального банка позволяет себе лгать?» Присутствовавший на заседании японец сказал, что не понимает моего возмущения. Руководитель национального банка и должен врать в такой ситуации для защиты национальной валюты, но он надеется, что «г-н Шлезингер после этого покончил с собой». Все расхохотались. Однако японец остался серьезным. «Я вовсе не шутил», — заявил он. И тогда мы поняли, что последними «людьми чести» на нашей планете остаются, наверное, японцы.

В Давосе премьер-министр Индии под-

нял и такой вопрос: «Может ли человечество прожить без бедности?» Уровень жизни поднимается, так что в большинстве развитых обществ бедность уже не вызывает страха.

А может ли человечество существовать, например, без семьи? Теоретически — да. Но какие последствия для культуры имеет то, что половина молодых людей растет без отца? Работая в жюри конкурса сценариев здесь, в России, а неделю спустя, принимая участие в семинаре сценаристов в Норвегии, я столкнулся с одним и тем же явлением: появилось бесконечное множество историй о женщинах, которым кто-то посоветовал или они сами захотели иметь ребенка; они встречаются с мужчинами один раз, потом выгоняют их. Дальше — трудности, ребенок растет, мешает личной жизни... Я не моралист, я просто пытаюсь понять: может ли человечество биологически существовать в этих условиях? Дети не живут со своими отцами, они не знают, что такое отец, в их сознании отсутствует важнейший для культуры архетип отца... А дед? Это ведь тоже элемент аккумуляции культуры... Мы входим в новый мир, где все надо заново продумать, где привычные стереотипы больше не работают.

Идеология — детище человеческой гордыни. Но мне кажется, что та же гордыня проявляется и в наших суждениях о культуре. Как и все мы, я воспитан на противопоставлении массовой и элитарной культуры и только в последние годы начал понимать, что здесь есть какая-то ошибка и что это разделение затормозило культурное развитие XX века.

Элитарная культура, очень высоко поднявшаяся в нашем столетии, вдруг оказалась совершенно стерильной и никому не нужной. Тридцать лет назад мы увлекалались додекафонией, но сегодня она кажется удивительно скучной. Мы яростно боролись за абстрактную живопись, потому что она была под запретом, но когда сегодня мне показывают чью-то шляпу и предлагают считать это искусством, я понимаю, что это обман, что это ничего не значит. Нужно просто иметь мужество, чтобы сказать — это все пустое и я не буду платить деньги за то, что не трогает мои чувства и мое сердце.

С кино происходит нечто подобное. Амбициозное, элитарное кино европейских мастеров, которое мы так обожали двадцать лет назад, сегодня в глубочайшем кризисе. Мы его защищаем, но ведь его словно и не было. В то время как громадная аудитория, которую мы презрительно называем «массовой», находит удовлетворение своих реальных духовных нужд на более низком, убогом, как нам кажется, уровне. Но все же — находит. В кичевых американских картинах есть и метафизика, и какие-то ответы на экзистенциальные вопросы, а в «фестивальных», элитарных фильмах их нет.

Почувствовав себя неизмеримо выше массовой публики, мы оказались жертвой собственной гордыни. С какой стати мы полагаем, что отличаемся от всех прочих? Мы такие же люди: умираем, как все, у нас зубы болят, как у всех, у нас те же страсти, те же желания... Человеческие мифы универсальны, и культура должна быть единой. Нам нужно учиться скромности и искать встречи с нормальным средним человеком, который не воспринимает наш высокий и сложный язык просто потому, что на этом языке нам нечего сегодня сказать...

И последнее. XXI век будет эпохой «после Гутенберга». Заканчивается безраздельное господство культуры, основанной преимущественно на книгах, на слове. Конечно, это может вызвать сожаление, но ведь именно на почве книжной культуры возникли и сформировались идеологии. XXI век — век компьютера — будет существовать на основе иной системы коммуникаций и ценностей. И может быть, человек следующего столетия станет более гармоничным, более восприимчивым, открытым для тайн мироздания... Может быть, новый век будет лучше, чем уходящий, хотя я лично своего места в нем не представляю. Но не стоит отчаиваться. Блаженный Августин как-то сказал: «Это не старый мир умирает, это просто рождается новый».

АЛЕКСАНДР МИТТА

После выступления Петра Вайля я почувствовал себя менее одиноким. До этого мне казалось, что я здесь — словно сержант морской пехоты на заседании клуба сексуальных меньшинств. Ведь нам практикам сегодня не до философски отрешенных размышлений о будущем, для нас речь идет о жизни и смерти, о выживании.

Идеология для режиссера — вещь прагматическая. Мой учитель Михаил Ромм говорил, что в фильме не должно быть никакой идеологии, должна быть «рабочая гипотеза». Когда на столе у меня лежит несколько сценариев, я должен выбирать, что снимать: малобюджетный фильм с тремя актерами в одной декорации или какой-нибудь любимый мной сорокамиллионный боевик; потому что, напомню, я в некоторой степени являюсь патриархом отечественного жанрового кино — создателем первого российского фильма-катастрофы «Экипаж», который был выражением, не побоюсь этого слова, имперского стиля, имперского сознания.

Имперское начало в гораздо большей степени присутствует в сознании и самосознании российского кинематографа, чем принято думать. «Андрей Рублев» — фильм большого стиля. Первый самостоятельный замысел Тарковского (ведь «Иваново детство» ему предложили снимать на студии после того, как не справился другой режиссер) — огромная историческая киноэпопея. Или, скажем, Марлен Мартынович Хуциев, который со всем присущим ему простодушием интуитивно тоже это чувствовал, и его фантастический талант проявился в двух эпизодах — классических примерах большого стиля: в бессмысленной ритуальной демонстрации, где все люди сливаются в одну семью и где решаются личные судьбы, и в угаданном возрождении нового имперского сознания в «Вечере поэтов». Вершиной в творчестве Элема Климова была грандиозная картина крушения империи — «Агония». Даже столкновение с империей придавало режиссеру вес: когда ты бился кулаками об эту стену — ты вырастал и в собственных глазах, и в глазах всех окружающих.

Силу и мощь имперского духа я ощутил на себе, когда стал создавать большие картины, когда зрители стали миллионами толпиться у касс, а я сделался персонажем массовой культуры. И потом, когда я отказался от этого, то все равно снимал бессмысленную фантастическую «Сказку странствий», к которой были подключены три страны: СССР, Румыния и Чехословакия, — это было рококо все того же имперского стиля.

Имперское начало в нашей культуре неискоренимо и, уверен, перейдет в будущее. Но когда в перестройку прежняя, советская империя вдруг рухнула, все наши режиссеры, все крупные мастера оказались в растерянности — что же делать, с кем бороться?

Климов мог бы получить любые деньги на «Мастера и Маргариту», сама Мишель Пфайфер соглашалась у него сниматься. Он вынашивал этот фильм много лет... Но зачем делать его сегодня? Кому нужен этот Булгаков? С кем он должен был бороться? Да ни с кем!

И все остальные так же. Никто из режиссеров, алкавших свободы, как только стена перед ними рухнула — не знал, что делать дальше... Потому что наше кино — это было кино имперского самосознания, государственное кино. Мы сами не понимали, до какой степени мы были клиентами государства! Мы и сегодня ими являемся. И выжить мы можем только как клиенты государства!

До тех пор пока новое российское государство не создаст систему фондов, поддерживающих отечественное кино и телевидение, наш кинематограф обречен на умирание, потому что «новые русские» думают о чем угодно: о том, чтобы построить виллу, «снять» шикарную «телку» на вечер, потратить тысячи долларов в японском ресторане, растаможить новую «иномарку», — но никогда о кино. А если они дают деньги на кинематограф, то ведут себя, как пьяные миллионеры у Чарли Чаплина: «протрезвев», прекращают финансирование, и режиссер остается с раскрытыми руками, с начатой картиной, не зная, что ему делать... Это ни в коей мере не может быть путем развития национального кинематографа.

Кроме того, наши продюсеры не вовлечены в мировое сообщество, где картина может быть продана еще до того, как она готова. Мы можем выйти на мировой рынок только с продуктом, а создать продукт мы не

в состоянии без финансирования государства.

Поэтому в контексте вашей глубокомысленной философской дискуссии мое выступление, извините, прозвучит очень просто. Я любой трибуной пользуюсь для того, чтобы напомнить: нам нужно государственное финансирование. Российское правительство должно понять, что если оно создаст фонд телевидения и кино, это даст возможность российским режиссерам снимать отечественные телесериалы. Потому что никакой продюсер, который купил какой-нибудь мексиканский сериал по 500 долларов за серию и сразу наварил 50 тысяч на рекламе, не станет финансировать сериал российский. Только государственное финансирование может позволить российскому режиссеру выжить на российском телевидении! Так происходит во всех странах мира: немецкое телевидение занято немецким кино, французское телевидение — французским, и только российское занято латиноамериканскими за гроши купленными сериалами...

Но ведь российские сериалы на телевидении — это мейнстрим, это то, что позволит народу осознать свою сущность. Если этого не будет, нам грозит ситуация Африки, которая по территории так же велика, как и Россия, но некогда распалась на множество мелких государств и не имеет единой национальной культуры. Или ситуация Бразилии, которая сорок лет существует в рамках бесконечной инфляции, ничего не производя и не создавая никакой национальной культуры. Или Австралии, которая благополучно живет как сытая провинция и исправно, хорошо налаженным потоком поставляет таланты в Америку.

Но всеже Россия — страна, которая обладает достаточным потенциалом, чтобы возродить свою национальную культуру. И когда это произойдет, все наши комплексы перед иностранцами, которые так удачно сформулировал в своем выступлении Петр Вайль, действительно покажутся смешными.

Я думаю, что это произойдет в ближайшем будущем. И это будущее связано только с одним — возвращением кинематографа в русло возрождающейся, уже не тоталитарной, но демократической империи, так, чтобы он соответствовал ее имперским амбициям и финансировался из государственной казны.

Немецкое кино, например, никак нельзя назвать «клиентом государства», оно живет своей тихой жизнью, тихими радостями пятипроцентного проката, при том, что 95 процентов занято американцами, но немецкое кино финансируется государством! Значит, и наше может финансироваться государством.

Но нам, конечно, надо думать о том, что кино — это источник роста национального самосознания. И я никогда не соглашусь с тем, что здесь вещает Ю. Арабов: мол, кино умирает и в ближайшие тридцать лет помрет окончательно... Да никогда оно не умрет! Оно в ваших постмодернистских мозгах давно уже является покойником, а по-настоящему... Взгляните на мейнстрим Голливуда — там дела идут прекрасно! И американское телевидение ни в коем случае не мешает расцвету американского кино, которое каждый год поставляет прекрасные фильмы, исправно радует нас шедеврами — и серьезными, и развлекательными картинами. Оно волнует воображение людей. В Америке, как вы знаете, каждый человек тратит на кино 20 долларов в неделю. Это серьезные деньги, на них можно хорошо поужинать. Но если он не посмотрит ту или иную картину, ему просто на вечеринке говорить будет не о чем. Люди говорят о кино, думают о кино, обсуждают кино; кино является частью не только национальной культуры, но и национальной нравственности, началом, объединяющим нацию.

Когда мы говорим о государственной помощи нашему кинематографу, мы говорим о двух вещах. О том, что кинематограф нуждается в спасении лишь во вторую очередь. А в первую очередь — о том, что само государство при помощи кинематографа получит шанс возродиться, осознать свое величие — и не в анекдотической форме, которую описал П.Вайль, а в нормальных, серьезных картинах, которые соответствовали бы величию русской культуры, стали бы продолжением ее эволюции, образовали бы ее мейнстрим.

АЛЕКСАНДР ТРОШИН

Когда я слушал речь «пламенного империалиста» Александра Митты, мне вспомнилось его же шестилетней давности выступление за «круглым столом» советских (мы тогда назывались советскими) и венгерских кинематографистов. Александр Наумович сорвал тогда аплодисменты неистовых романтиков-шестидесятников с той и с другой стороны своим напористым антиимперским пафосом: «Сапог империи встал и не захотел уходить, как он не хочет уходить ниоткуда! И он (то бишь «сапог империи». — *А. Т.*) поставил холуев, которые с грузинским акцентом стали проповедовать этот как бы социализм». «Мне странно, — говорил тогда Митта, — что эти совершенно очевидные соображения ни у кого не рождают ни волнения, ни охоты размышлять над ними, между тем этот аспект надо включать в размышление о социализме, потому что трезвая ясность лучше иллюзии»[1].

И что же? Сегодня мы слышим из тех же уст нечто совершенно другое. Отмечаю это не в упрек Александру Наумовичу. Напротив! Странно было бы, если по прошествии шести лет — и каких шести лет! — он повторил слово в слово сказанное прежде. Не мог он это повторить! Ибо, как говорил классик, «глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют».

Митта принес с собой на нашу дискуссию и оформил в понятия, что оказались под рукою (возможно, не самые точные, нагруженные к тому же дурными ассоциациями), те вопросы, которые сегодня начинают смущать наш разум. Поэтому оставим споры о неточных терминах и обратимся к догадкам, которые проговорились сами собой. Например, к догадке относительно жизнеохранительной сущности иллюзии.

Итак, об иллюзии... В цитате из давнего выступления Александра Митты, которую я позволил себе привести, «трезвая ясность» и «иллюзия» противопоставляются. «Трезвая ясность лучше иллюзии», — убеждал он себя (и нас, соответственно) тогда. А теперь? Темпераментно выплеснутое нетерпение: «Когда?! Когда же государство возьмет национальный кинематограф под свой имперский патронаж и запустит, наконец, конвейер отечественных сериалов на фабрике грез?» Как видим, трезвая ясность и иллюзия уже не так полярно разведены в сознании Александра Митты. Одна другой уже не мешает. И это, может быть, и есть то новое (или «хорошо забытое старое»), что пришло к нам (приходит!) — в наше нынешнее сознание, в нашу культуру.

Возвращается понимание, что с иллюзиями (назовите их «неправдой», «сказками», в том числе — соцреалистическими сказками) дело обстоит не так-то просто, как нам еще вчера казалось. Мы вдруг вспоминаем сегодня, что кинематограф онтологически связан с иллюзией. Скован одной цепью, что называется. То-то он некогда звался «иллюзионом» и упорно связывался — в психоаналитических концепциях кино — со сновидением! И правда: кинематограф — это полусон-полуявь. Иллюзион, вся магия которого сводится на круг к трем-четырем слагаемым: темный зал, луч проектора, одновременный массовый перехват дыхания и движущиеся тени на освещенном полотне. «Волшебный луч», «волшебный фонарь» (как еще называли кинематограф) — это не физика (физика тут лишь во вторую очередь), это психотехника, этакая, я сказал бы, санитарная процедура, неизменно потребная загадочной человеческой душе, как сновидения.

Кинематограф либо органически с ней, с иллюзией, связан (на самом раннем этапе и на более поздних), либо рефлектирует по этому поводу: делает иллюзию, неизбывную человеческую потребность в жизнеохранительной, в жизнеспасительной иллюзии (назовите это человеческой слабостью, если хотите) — предметом размышления. При этом кинематограф сам входит в кадр (разнообразные формы «кино в кино») или делегирует своих заместителей (литературу, театр и т.д.). «Великий утешитель» — программно называет свой фильм в 1933 году Лев Кулешов (заместив в кадре самого себя, кинематографиста, писателем), а через три-четыре года отзовется Жан Ренуар: «Великая иллюзия» напишет он в титрах своей картины 1937 года. И это, право, не только о тех исторических иллюзиях, про которые фильм, но и о самом кинематографе как воплощении фантазии, иллюзии (недаром в воспоминаниях Ренуара есть вещие слова — «прорывы в иллюзию»)...

Можно было бы привести и другие примеры — их в истории кино предостаточно. Но я теперь перенесусь в наши дни и к родным

[1] См.: «Искусство кино», 1989, № 11.

осинам, оглядев нынешнее отечественное кино, пусть небогатое шедеврами (если они вообще есть). Тем не менее, эту тему — великую и, быть может, даже единственную — оно в себе несет. И сегодня несет, возможно, даже с большей очевидностью и с обостренным полемическим пафосом. «Все будет хорошо», заговаривает нас обманщик-сказочник Дмитрий Астрахан уже на пороге — в декларативно-напористом названии своего последнего фильма, где сюжет — сама иллюзия.

На выходе из метро «Краснопресненская» висит рекламный щит — рекламируют оборудование для ванной комнаты. При этом изображен розовый ангелочек, и крупно начертано (как я понимаю, название фирмы-дистрибьютора): «Светлый путь». Хотел того отечественный рекламодатель или не хотел, но он мыслил образами, сформированными, отпечатанными в его подсознании отечественным кинематографом. Соседство с Киноцентром придает этому «эхо» особую пряность. И правда, у кого еще на нашей российской почве одалживаться рекламе, как не у кино, знающего толк и в утешении, и в чарующем обмане, и, наконец, авторитетного у народа, черт побери!

Впрочем, простодушно обольщающая, обманывающая реклама не только одалживается, но и возвращает кинематографу долг: она часто теперь входит в него на правах, так сказать, смыслового кода. Пример — в том же фильме Дмитрия Астрахана «Все будет хорошо». Там в кадр время от времени попадает рекламный щит, соблазняющий нездешним раем. «Терпкий вкус другой жизни» — написано на рекламном щите, под которым герои выясняют свои отношения с иллюзией. Астрахан лукаво придал ей характер простодушно-фанерной, линяющей от дождя липы. Но «...обмануть меня нетрудно, я сам обманываться рад». Вот, если хотите, наглядная иллюстрация того, что произошло (происходит) в нынешнем нашем кино.

Астрахана обвиняют в плохом, дескать, вкусе, в родстве с «Полем чудес» или с мексиканскими сериалами, по отношению к которым снобистски презрительное «фи» стало уже бездумно отправляемым ритуалом. «Россия, ты одурела!» — кричит ста пятидесяти миллионам (или сколько их там усаживается каждый вечер перед телевизором в час сериала или «Поля чудес»?) критика, свято веряющая, что истина непременно у нее, у критики. Ой, боюсь, что нет, не у нее, сегодня — не у нее.

Позволю себе напомнить одну не слишком оригинальную мысль: «Для того чтобы что-то понять, нужно быть внутри этого». Вот сохраненный молвой разговор в мосфильмовском коридоре двух видавших виды киношников, которые, как и положено старикам, вспоминали другие времена и других людей, Ивана Александровича Пырьева, например. «Он зрителя знал», — со значением поднял вверх палец один из стариков. «Нет, — уточнил мечтательно-ностальгически другой, — он не знал зрителя, он был им!».

Вот! Здесь-то и зарыта собака. Это-то и объясняет, почему мы сегодня, мучительно путаясь в понятиях, роняя на ходу одни, подбирая другие, вкладывая в них каждый свое и не особенно слыша друг друга, продираемся к свету, в котором нам открылось бы, что же все-таки происходит — с нами, с культурой, с кино...

Мы — племя рефлектирующих интеллектуалов, выпавших из гнезда. Нам мешает рефлексия — наше профессиональное достоинство, оно же — недуг. Рефлексия у многих из нас начисто вытеснила органическое восприятие кинематографического произведения. Мы сами себя (уж не знаю, кто был в этом нашим искусителем) уговорили: либо — либо. Мы даже в какую-то минуту перестаем быть, простите, умными людьми. Мы становимся «интеллектуалами» («дьявольская разница!» — как говаривал классик). Не желая разбираться в природе иллюзии, упорно воспроизводящейся, как ее ни вытаптывай, мы ее списываем либо по ведомству государственного диктата, либо по ведомству добровольного конформизма, либо... записываем в разряд безвкусицы. Безвкусица и иллюзия — понятия, разумеется, не покрывающие друг друга, но часто, очень часто они ходят рядом, компрометируя одно другое. Компрометируя — по мнению «интеллектуалов» с их диктатурой «хорошего вкуса» и... «правды».

Вообще я думаю, что несчастье нашего кино (скажу резче — проклятие нашего кино) состоит в том, что оно постоянно опекаемо — сверху, снизу, справа, слева. Наша дискуссия с тирадами: «Культуры нет!»,

«Кино нет!», «Сплошная пауза!», «Пусть кино поумнеет!», «Пусть публика поумнеет!» и т.п. — яркий тому пример. При такой вот опеке кино не растет, как трава, где хочет. То есть расти-то оно растет, но... с каким-то постоянным осознанием, что ли, этакого собственного своеволия, непослушания. Это всегда не-послушание, всегда отрицание, сопротивление: автора — господствующей или предписываемой опекунами (из благих побуждений) норме; рыночного (отчаянно рыночного!) кино — диктату «хорошего вкуса».

С определенной цикличностью органические для кинематографа состояния и темы сменяются — на короткий момент — отпадением, «иллюзио-борчеством» (если такое словообразование допустимо). В середине прошлого века Шандор Петефи написал в письме своему соотечественнику и собрату по перу Яношу Араню: «Ради правды я готов пожертвовать красотой». Немудреная формула. После, в других вариантах, она слетала с уст разных художников разных поколений в разных странах, манифестируя всякий раз смену эстетического кода. Совсем недавно в очередной раз — у нас, в нашем кино, выплеснувшись на экран всем тем, что тут же получило название «чернухи». Это был как бы наш ответ директивно розовому соцреализму, чьи оковы пали. И что же затем?.. А затем, после заглядывания в разверзшиеся смертельные бездны, в то, что называется «правдой», — добровольные поиски новой иллюзии.

Тут приходит на память классическая триада — ее оставил нам в наследство Белинский. Звучит она так: «очарование — разочарование — безочарование...» И дальше — по кругу... Суть не в том, что «очарование» — лишь одна из фаз, которые все время воспроизводятся в духовной жизни нации и, соответственно, в культуре. Суть в том, что все соотнесено с «очарованием» как органической основой. Сегодня мы вступаем, мне кажется, в новый цикл. И искусство (в частности — кино) с его сейсмографической функцией об этом уже догадалось, просигналило на разных этажах. На этаже так называемого «высокого искусства» и в низовых пластах — там даже скорее. Наша обязанность эти сигналы услышать.

«Я демократ, потому что верю в грехопадение», — изрек один мудрец, имя его Клайв Льюис. Подхвачу и продолжу: я демократ, потому что уважаю другой вкус и понимаю эту всечеловеческую (а стало быть, и мою тоже) потребность в иллюзии. Понимаю и... думая о нашем сегодняшнем кино, связываю надежды с поиском утраченной иллюзии.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Ищет ли русское кино новую идеологию или нет?

На прямой вопрос хочется дать прямой ответ. Идеологии как некоей целостности в новом русском кино не обнаруживается ни на персональном, ни на коллективном уровне (групп, направлений, течений). Парадокс же заключается в том, что мы шарахаемся от идеологии, мы боимся ее, как черт ладана, а она, родимая, преследует и догоняет нас и наше кино.

Неосознанная игра в «догонялочки» — мы от идеологии, а она за нами — продолжается довольно долгое время, с начала перестройки, и происходит на фоне достаточно мрачном. Расставшись с идеократией, мы, вместо ожидаемого облегчения, почувствовали большой напряг. Лодка раскачалась, начались процессы совершенно непредсказуемые и непрогнозируемые. Ожидалось, что после крушения идеократии мы очень быстро и без особых проблем войдем в общемировой процесс. Но этого не случилось. Ситуацию, в которой мы находимся сейчас, можно сравнить с первыми днями творения: ветхий человек еще плохо ориентируется в доэмпирическом мире, где нет закона, где самосознание только начинает складываться, как и мифология, вне которой нет культуры.

Анализируя наше новое кино, можно нащупать ростки новой мифологии. Я хочу предложить вашему вниманию один сюжет, который представляется мне значимым.

Дело в том, что новое кино, само того не осознавая, постоянно ведет расчет с прошлым. «Новые русские» ничуть не менее зафиксированы прошлым, чем «старые рус-

ские». Бросается в глаза, что такие известные картины, как «Прорва», «Над темной водой», «Дети чугунных богов», «Дорога в рай», «Серп и Молот», сделаны на материале близкого прошлого — сталинского, постсталинского, одним словом, тоталитарного.

Тем не менее это не исторические ленты. История в них заведомо вторична. Она повод для рефлексии, а не для познания. И рефлексируется не историческая реальность, а миф, эту реальность поглотивший. В результате возникает миф о мифе. Предположим, что явное стремление «одолеть миф изнутри» (Р.Барт) — эта бессознательная миссия — есть поручение от имени культуры новому поколению. Барт пишет, что «лучшим оружием против мифа является мифологизация его самого, сознание искусственного мифа. И этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию». Все и происходит в аккурат по бартовой модели. Но не без поправок на российскую ментальность нашу и на конкретную бытийную ситуацию.

Главная подробность процесса сотворения новой мифологии состоит в том, что мифы возникают на пике иррационального, если не сказать анархического, бунта — как рефлекс отвержения «проклятого прошлого».

Новое мифосознание воплощается в стихийных, неидеологизированных формах. Уже потом, постфактум, их идеологизирует критика. Нелишне будет отметить, что само наше восприятие — сама система рецепции в нашем обществе — невероятно идеологизирована. На это надо делать поправку, когда размышляешь о подобных материях. Как бы нет идеологии, стряхнули ее прах с наших ног — и в то же время она есть. И проявляется хотя бы в нашей нетерпимости к Другому, к Чужому.

Итак, новое мифосознание складывается спонтанно и проявляется спонтанно. Жанровые структуры ему ближе, чем эпические. Историософские опыты в духе Олега Ковалова — редкость, исключение. Правило же в другом. Едва молодой художник вступает в историческое пространство, он отгораживается от точного знания — на уровне рефлекса, — будто срабатывает какой-то инстинкт. И предъявляет зрителю субъективную версию, условно связанную с исторической реальностью. Это буквально бросается в глаза, когда сопоставляешь картины, снятые режиссерами разных поколений. Например, картина Бориса Фрумина «Вива, Кастро!», лирическое послесловие к эпохе 60-х, одновременно смотрится и как хроника времени. Даже «Хоровод» В.Кучинского, хотя и высвечивает 60-е сквозь призму инфернальной мифологии а-ля Виктор Аристов, все же не порывает до конца с устоявшимся образом 60-х.

Фильм «Над темной водой» Д.Месхиева и В.Тодоровского, заявленный как чуть ли не римейк «Июльского дождя», культовой картины шестидесятников, равнодушен к исторической реальности. Здесь нет попытки ни стилизовать время, ни изобразить типы времени. Единственная отсылка в прошлое — это пародийный образ режиссера, в котором узнается постановщик «Июльского дождя» Марлен Хуциев.

Другой пример — режиссерский дебют Виталия Москаленко «Дорога в рай». Тут конкретно указано время действия — 1957 год, год Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, в стране, осудившей культ личности Сталина и вновь присягнувшей ленинским нормам жизни.

Но время в этом фильме, конечно же, мифологическое. Несмотря на то, что экран буквально утыкан знаками эпохи: гэбэшники, тайные агенты, подпольные адепты подпольного рок-н-ролла, засекреченный ученый, который разрабатывает оружие массового уничтожения. Все эти фенечки эпохи культа нужны автору, оказывается, исключительно для того, чтоб как можно эффектнее развернуть утопию финала. Автор вырывает своих героев из социально детерминированного и потому негодного для жизни пространства и поселяет их на дивном южном острове, где они благоденствуют в кругу детей и не старятся. Короче говоря, герои по воле режиссера оказываются в раю. Этот тревеллинг от якобы исторической реальности к раю, к парадизу, где нет ни времени, ни истории, а только вечная жизнь и райское блаженство, очень типичен для поэтики «нью-рашенс», для режиссеров нового кино.

«Райский финал» можно наблюдать в целом ряде фильмов молодых режиссеров («За день до...», «Дюба-дюба», «Дорога в рай»). Немыслимо прекрасные кадры земли обетованной встают перед внутренним взором ге-

роев. Симптоматична география «рая»: он расположен «за бугром», за границей, где-то в энской стране, и для того чтобы в «рай» попасть, нужно приложить сверхусилия, «преступить»: предать, пролить кровь, убить... И герои идут на такую жертву — только бы овладеть этим «раем». Но опять-таки симптоматично, что такого рода «хеппи энд» — чистое умозрение. Это мечта, которой не суждено воплотиться. Это воспоминание о будущем, в которое не верят ни герои, ни авторы. Так что «хеппи энды» «новых русских» — это выворотка трагических русских финалов. Больше того: новое русское кино, с его притяжением к смерти, к криминалу, к героям-суперменам, на самом деле совсем не такое «крутое», каким хочет казаться.

Сознание этого кино катастрофично. На месте будущего здесь зияет провал, чернота, декорированная прельстительной картинкой «красивой жизни за бугром». На месте прошлого — страшная, но притягательная сказка, которую тянет перечитывать и по ходу чтения переписывать, чтобы не было так страшно.

Рационализировать поэтику «новых русских» достаточно трудно. Она скорее растворена в семантике изображения, чем явлена в интеллектуально-осознанных образах. Эта поэтика складывается из проговорок подсознания, спонтанных выплесков, но не является результатом концептуального мышления, философского и мировоззренческого постижения жизни.

Дело в том, что сама идея познания, гнозиса отсутствует в нашем новом кино. Прошлое здесь вообще не является познаваемым объектом, и на первый план выходит автор — медиатор, который дает волю своим фантазиям, проецируя их на застывшее в руинах прошлое. Отчетливо ясен только один параметр: это прошлое было адом на земле, страшной сказкой... Но как все это понимать — к добру или к худу? В процессе дистанцирования от отечественной истории я вижу некую закономерность: это отдаленные последствия изнурительной «исторической лихорадки», если воспользоваться формулой Ницше. Советский универсум сделал все, чтобы породить равнодушие, а затем и нигилизм к родной истории. Природа требует перевести дух, забыть насильственное натаскивание. Так что новое мифосознание, возможно, способ забвения, а может быть, способ вытеснения той памяти о прошлом, которое негативно влияет на самооценку. Отсюда и кризис идентификации, желание переписать собственную родословную и вообще быть другим...

Однако параллельно развивается другой сюжет — полярный вышеизложенному. Этот культурный сюжет складывается уже достаточно давно в кинопроцессе — во всяком случае, несколько лет назад, когда экран был еще заблокирован «чернухой», у меня был повод написать, что появилось кино, где предметом рефлексии становится сам код национальной ментальности. Это кино С.Овчарова, С.Сельянова, В.Хотиненко, Тодоровского-старшего («Анкор, еще анкор!»), «Русская симфония» К.Лопушанского, «Зеленинский погост» Б.Лизнева, монтажные опусы О.Ковалова и, конечно же, «Особенности национальной охоты» А.Рогожкина. Эти ленты не осознают себя как направление, но они объединены философской и мировоззренческой общностью, восходящей к фундаментальным ценностям национального бытия.

Хотелось бы обратить внимание на то, как резко изменился характер русского дискурса: в нем зазвучал мотив беспощадной самокритики. Это кино противостоит и идее культурного охранительства и национал-патриотизму правого и левого толка, и неопатриотизму, о котором здесь говорил Петр Вайль. Одновременно оно резко полемично западной моде, вестернизации. Оно, это кино, идентично происходящему в глубине процессу обретения нового сознания, новой души.

Мои надежды на возрождение российского кино связаны с этой парадигмой, ибо она не разрывает цепь исторической традиции, напротив, скрепляет оборванные звенья в целостность. И там, где лишенное почвы сознание видит лишь зияющую пустоту, обнаруживается промысел. А как писал Н.А.Бердяев, «свободен духом тот, кто перестал ощущать историю как внешне навязанную, а начал ощущать историю как внутреннее событие в духовной действительности».

СЬЮЗЕН ЛАРСЕН

Меня интересует формирование национального и полового, или, как сейчас стало модно говорить на Западе, «гендерного» самосознания постсоветского человека. То есть процессы формирования таких понятий, как «русские» или «новые русские», «мужчина» или «женщина»... Все эти слова я, как правило, ставлю в кавычки, поскольку воспринимаю их скорее как один из мифов о сущности человеческого характера, нежели как естественные, данные от века характеристики. Поэтому я избегаю употреблять выражения типа: «мужское» или «женское начало», поскольку убеждена, что понятия женственности и мужественности, так же как и национальности, определяются не биологическими, а культурными процессами. То есть, как я ее понимаю, идеологией.

Сегодня мне хотелось бы рассмотреть эту проблему именно на пересечении элементов полового и национального самосознания в некоторых современных фильмах. Обе категории — пол и национальность — играют огромную роль в процессе самоидентификации человека. Ведь в поисках себя человек отыскивает прежде всего признаки, отличающие его от других; чтобы ощутить себя «своим», нужно найти «чужого».

Хочу сразу оговориться. Речь пойдет не столько о русском, сколько о советском самосознании — как одном из основных этапов в развитии национального самосознания в русскоязычном культурном пространстве.

Обилие в современном российском кино картин, затрагивающих, условно говоря, исторические темы, является, на мой взгляд, попыткой заново создать образ прошлого, образ, с которым можно жить дальше. Иными словами, основная задача таких фильмов, как «Анкор, еще анкор!», «Прорва», «Серп и Молот» или «Утомленные солнцем», — мифотворчество на фоне иконоборчества.

Эта мифологизация прошлого осложняется естественным желанием оттолкнуться, отгородиться от тех исторических явлений, гордиться которыми довольно сложно. А для того чтобы оттолкнуться, нужна «точка опоры».

Два нашумевших фильма, оба 1992 года: «Анкор, еще анкор!» Петра Тодоровского и «Прорва» Ивана Дыховичного, абсолютно разные по стилю, имеют, тем не менее, одну общую черту, которая, на мой взгляд, выражает любопытную тенденцию в постсоветских поисках новой идеологии. В обеих картинах советская власть сталинских времен — 30-х годов, как в «Прорве», или послевоенных лет, как в фильме «Анкор, еще анкор!», — отождествляется скорее с женскими персонажами, нежели с героями мужчинами.

В этих фильмах именно женщина играет роль «точки опоры», о которой я говорила: мужчины отталкиваются от этой «точки опоры» и в результате выглядят невинно пострадавшими; по сравнению, по крайней мере, со своими неверными женами, капризными любовницами и неудовлетворенными поклонницами.

Эта формула яснее всего видна в фильме «Анкор, еще анкор!», само название которого указывает на ненасытность, должно быть — сексуальную, некой полуиностранной (отсюда «анкор»), полурусской еще особы. Скорее всего, женщины. Все герои этого фильма погибают из-за женских интриг. Так, арест сержанта Серебряного в фильме происходит потому, что он отказывается иметь сексуальные отношения с гнусной машинисткой Крюковой из СМЕРШа, которая на него и доносит. И вообще доносы здесь пишутся только женщинами.

Положительные женские черты в этом фильме проявляются только в материнстве, которое оказывается альтернативой сексуальности. Все остальное в женщине представляет собой угрозу счастью, чести и дальнейшей жизни мужей и любовников. Главный герой — полковник, обесчещенный очередным доносом и изменой своей любовницы, кончает жизнь самоубийством. Младший лейтенант предпочитает уехать надзирателем в северные лагеря, но не остаться в объятиях страстной медсестры, старшего лейтенанта — фронтовой жены полковника.

По логике фильма женская похоть становится причиной всех неблаговидных поступков мужчин, носивших мундир после войны. Показательны уже первые минуты

картины, когда руководитель художественной самодеятельности просит включить женщин в хор, исполняющий «Песню о Сталине», поскольку, как он говорит, «без них ничего не звучит». На репетициях этого смешанного хора завязываются все любовные интриги фильма. Сама «Песня о Сталине», звучащая в начале и в конце, служит своеобразной рамой и подчеркивает, что речь в картине идет «о нашей русской земле», о советской стране, которой «краше нет». Название фильма словно напоминает о повторяемости определенных идеологем. Если понимать Вечную Женственность как вечное предательство, тогда можно снять бремя вины с плеч таких героев, как сержант Серебряный, и навесить ее на женщин, таких, как стерва Крюкова.

В результате «Анкор, еще анкор!» создает почти светлый образ советских военных сталинских времен. Такими многострадальными солдатами, как сержант или его героический полковник, можно гордиться или им, по крайней мере, можно сочувствовать. Самые существенные и отличительные признаки, по которым в работе П.Тодоровского определяются национальный героизм и национальное зло, — это признаки половые.

«Прорва» Ивана Дыховичного почти во всех отношениях отличается от снятого в том же году фильма Тодоровского-старшего. Критик и режиссер Олег Ковалов даже назвал «Прорву» лучшим фильмом о сталинизме. Но, как мне кажется, природа зла сталинской эпохи все равно трактуется в нем как феномен, связанный скорее с женской, чем с общечеловеческой натурой. Героини Дыховичного сочетают в себе одновременно вожделение и насилие. Эта женская «чреватость» особенно ярко проявляется в сценах, связанных со страшной женщиной-убийцей по фамилии Горбаневская. Второстепенный по ходу фильма персонаж, она тем не менее становится олицетворением ключевого для фильма слова «прорва». Синоним к этому слову ищет писатель для названия новой вещи, которая написана, как он говорит, о «самом главном, чего боятся все», но чего, как он утверждает, нет, «это просто ничто, но ничто, которое втягивает и уничтожает, пугает и калечит, как прорва».

Воплощением всего, что «втягивает и уничтожает» в этом фильме являются, на мой взгляд, женщины. Не случайно разговор о значении загадочного и, как замечает писатель, непереводимого слова «прорва» следует после сцены ночного свидания адвоката с женщиной-убийцей, которая «заманила, убила и расчленила четверых, а может быть, и шестерых мужчин, предварительно их ограбив».

Причиной удивительной и смертоносной заманчивости Горбаневской является не какая-то редкостная красота, но то, что она «видимо, олицетворяет собой специфический вид вожделения — советское вожделение». Именно этот специфический, советский вид вожделения и становится той «прорвой», в которой гибнут все герои и не-герои картины. Прирожденная женственность этой «все втягивающей и уничтожающей» силы подчеркивается беременностью Горбаневской. Она специально, по совету своего адвоката, беременеет «чудесным образом» в тюрьме, чтобы ее помиловали. Услышав о хитрой уловке адвоката, его друзья шутят, что, пожалуй, и они кого-нибудь зарежут, а потом попросят его о защите. Но, как они сразу замечают: «Нам-то не забеременеть».

Характерно, что самый разгромный донос в «Прорве» — это обвинительная речь другой, тоже беременной женщины на общественном суде над юным писателем. Он является как раз самым невинным и светлым героем фильма — отчасти, наверное, потому, что «никогда не пристает к красивым женщинам, он от них радуется». Писатель, словно святой, не поддается искушению «советского», то есть женского вожделения.

Здесь надо подчеркнуть две вещи. Во-первых, агресивность этого самого «советского» вожделения. По сравнению с яркими женскими персонажами, мужчины в фильме кажутся вялыми, пассивными или, как говорит героиня-певица, «бесполыми». Причину такой «бесполости» можно, конечно, усмотреть в подавляющем влиянии советской власти, но когда другая героиня — балерина — рассказывает, как ее соседа дядю Колю обокрали две женщины с Савеловского вокзала, после чего он стал говорить о себе в женском роде, становится ясно, что дядя

Коля стал не «он», а «она» из-за столкновения с женской криминальной средой, а не из-за каких-либо политических репрессий. И во-вторых, нужно добавить, что вожделение это совсем не роковое — оно банальное. Как выясняется, убийца Горбаневская, пленившая адвоката, не читала «Египетские ночи», никогда не слышала о Клеопатре и с трудом представляет себе, кто такой Пушкин.

Кто-то из кинокритиков недавно назвал «Прорву» единственной русской эротической картиной. Мне же, наоборот, она кажется антиэротической, поскольку всякий вид сексуального притяжения сливается в ней с образом засасывающей в себя вся и всех женской «прорвы». Я не буду говорить о том, как истолковали бы данный образ фрейдисты.

Можно еще много сказать о «Прорве», но сегодня мне хотелось проследить именно эту линию — то, что исторические корни трагических событий сталинской эпохи трактуются в фильме не просто как недостаток мужественности, но как разгул женских страстей. В поисках отличительных признаков эпохи Дыховичный соединяет красоту и обаяние героинь фильма с торжественной красотой и страшным обаянием советского ландшафта того времени, который в фильме роскошно представлен сплошными парадами физкультурников, прогулками вокруг золоченого фонтана «Дружба народов» и концертами лженародных хоров.

Можно заметить, что та же схема повторяется и в последней картине Дыховичного «Музыка для декабря». Главным источником всех несчастий является здесь молодая женщина, которая едва ли не в детстве соблазнила любовника собственной мамы, нарушив тем самым семейное счастье. Эта же девица, которая олицетворяет собой вожделение уже не «советского», а, прошу прощения, «новорусского типа», получает в наследство мафиозный бизнес, от него наотрез отказывается очередной у Дыховичного чистый герой — художник, которого играет тот же актер, который сыграл невинно погибшего писателя в «Прорве». Как и в «Прорве», в «Музыке для декабря» бросается в глаза изобилие — то есть прорва — красивых вещей, но это уже предметы не сталинской, а новорусской мифологии.

МАРК ХАРИТОНОВ

Скульптор Вадим Сидур показал мне как-то модель неосуществленного памятника писателю Василию Гроссману. На одной его стороне был барельеф: девочка закрывает ладонью глаза взрослому. Оказывается, у Гроссмана был такой сюжет, основанный на подлинной истории: во время расстрела девочка прикрыла рукой глаза своему старому учителю. «Не смотри, — сказала она, — это очень страшно».

Образ представляется мне весьма значимым для разговора о вечном и возобновляющемся поиске правды в жизни и в искусстве. В свете нашего трагического опыта правда, которую исповедовала авторитетная прежде гуманистическая традиция, иногда кажется слишком прекраснодушной. XX век продемонстрировал нам, до какой степени зла, абсурда, бессмысленной жестокости способен дойти человек, какой непрочной перегородкой отделено наше существование от страшных, иррациональных бездн. От такой правды, в самом деле, нельзя отворачиваться. «Правда страшна и безобразна», — сказал мне Вадим Сидур, художник обостренно трагического мироощущения.

Все так. Но в то же время разве нет своей правды и в наивном, детском, безнадежном порыве девочки? Речь, конечно, вовсе не о стремлении игнорировать реальный трагизм, абсурд и жестокость. (Девочка закрывает, кстати, глаза не себе, а другому.) Речь о том, что наряду с этой страшной реальностью, наряду с жестокостью, злобой — и вопреки им — существует правда сострадания, доброты, жалости, любви. Если этой правды нет, видимое бесстрашие в изображении зла, уродств, безобразия может обернуться холодным, поверхностным равнодушием. Современное искусство

слишком часто демонстрирует такую подмену. Люди, живописующие абсурд и жестокость, сами явно не испытывают никаких чувств; в собственной жизни они отнюдь не трагичны, даже наоборот — лоснятся благополучием.

Эта подмена небезобидна.

Сейчас большое влияние получили идеология и эстетика, которые исходят, среди прочего, из представления о неактуальности какой бы то ни было иерархии ценностей: все понятия о добре и зле, о прекрасном и безобразном следует считать относительными, от любого человека в любой момент можно ожидать чего угодно. Опыт войн и концлагерей в нашем веке действительно с особой наглядностью показал, во что может превратиться едва ли не каждый из нас. А если все-таки не каждый — что могут значить единичные исключения на многомиллионном фоне?

Известно суждение Варлама Шаламова о том, что опыт концлагерей следует считать абсолютно отрицательным. Человек в нечеловеческих условиях лагеря не мог ничего изменить, он был вынужден приспосабливаться к обстоятельствам, чтобы выжить, и, в конце концов, сплошь и рядом переставал быть человеком. Свидетельство самого Шаламова, мне кажется, позволяет внести в это суждение существенную оговорку: он сам, во всяком случае, остался свободен в отношении к происходившему, он знал, что зло — это зло, убийство — это убийство, бесчеловечность — это бесчеловечность, и не искал им оправданий, не уравнивал с прочими проявлениями сложной человеческой натуры, не эстетизировал их в своем творчестве.

И это уже очень много.

Бессмысленно спорить: зло извечно и неизбежно присутствует в мире, как и безобразие, как и хаос. В этом такая же правда, как и в том, что человек обречен умереть. Но это не может быть единственной правдой хотя бы потому, что мир все-таки — пока что — продолжает существовать не саморазрушаясь; и в природе человека все же противиться саморазрушению, противостоять хаосу, в том числе и посредством художественного творчества. Искусство творит новые формы и новые смыслы, и в этом уже — преодоление хаоса, сопротивление ему. Нередкое нынче стремление воспроизводить хаос в адекватных формах, в формах самого хаоса разлагает прежде всего само искусство.

Нечто подобное, мне кажется, имел в виду Уильям Фолкнер, когда говорил в своей Нобелевской речи о проклятии, которое будет висеть над трудом писателя, если он не уберет «из своей мастерской все, кроме правды сердца, кроме старых и вечных истин: любви, чести, жалости, гордости, сострадания, самопожертвования... Он будет писать не о любви, а о похоти, о поражениях без потерь, о победах без надежды и, что самое страшное, — без жалости и сострадания. Он будет писать не о человеческой душе, а о телесных отправлениях. Пока писатель не поймет этого, он будет как сторонний наблюдатель писать о гибели человека».

У меня бывает чувство, что многим эти слова кажутся сейчас старомодными. А ведь Фолкнер — писатель куда как суровый, в нарочитом благонравии его не упрекнешь. И когда он все же отвергает мысль о гибели человека, им движет то же мироощущение, которое я вслед за американским философом Виктором Франклом (между прочим, пережившим Освенцим) назвал бы трагическим оптимизмом. Оптимизмом потому, что он исходит из веры в человека, в его лучшие возможности. Трагическим — потому, что эти возможности слишком часто не выдерживают испытания реальностью, и вера начинает казаться тщетной. «Мы не должны закрывать глаза на то, — пишет Франкл, — что человечные люди являются и, быть может, всегда будут оставаться меньшинством. Но именно поэтому каждый из нас чувствует вызов присоединиться к этому меньшинству. Дела плохи. Но они станут еще хуже, если мы не будем делать все, что в наших силах, чтобы улучшить их».

Поэт, увидевший на вратах Ада надпись «Оставь надежду, всяк сюда входящий...», все-таки не остановился. Он должен был пройти через все круги Ада, ужасаясь и сострадая, чтобы пробиться к истине, которая открывается, может быть, лишь по ту сторону безнадежности.

S U M M A R Y

LEV KARAKHAN.
IN SEARCH OF MIDDLE CLASS
The key questions of the issue are stated by critic Lev Karahan.

IK PREMIERE
A new film of St.Petersburg's director Dmitry Astrakhan EVERYTHING WILL BE O'KEY is presented. The picture appealling mass expectations evoked polemics among the critics - so here come three different articles by Evgeny Margolit, Sergei Anashkin and Elena Stishova as well as an interview with producer Igor Kalyonov. Dmitry Savelyev's review of Astrakhan's THE FOURTH PLANET released together with this picture is also published.

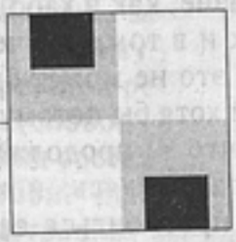
NATALYA SIRIVLYA. OLD, OLD TALE
Review of Alla Surikova's MOSCOW HOLYDAYS - one of the champions of distribution of 1995.

SERGEI LAVRENTYEV. EVGENY MATVEYEV AS MIRROR OF REVANCHE
Review of Evgeny Matveyev's LOVE IN RUSSIAN STYLE as a sample of newly-born «people's cinema».

ANDREI TITOV. GENRE COMPLEX
Review of Karen Shakhnazarov's AMERICAN DAUGHTER where East-West relations are traced through the individual destinies.

ELENA PLAKHOVA. CHICAGO DOES BELEIVE TEARS, AND EVERYTHING WILL BE O'KEY
Reflection on WHILE YOU WERE SLEEPING in comparison with Russian films of the similar plots.

SEMYON FAIBISOVICH.
SMELL OF VIOLETS
A noted artist and publicist ponders over petty bourgeois complexes of Russian Intelligentsia.



ALEXEI MEDVEDEV. THE BIRTH OF NATION HAS NOT GONE THROUGH
Analysis of the first samples of social ads on The 1-st channel.

GALINA CHERMENSKAYA. DO LIKE US!
The returns of the publicity campaign of different parties on the eve of the parliamentary elections.

LETTERS FROM A CINEMA HALL
Letters of fans to the idols of the 1910-20-ies — Ivan Mozhukhin and Oleg Frelich.

ALENA DAVYDOVA.
LEGENDS AND MYTHS OF MIDDLE CLASS
Analysis of mythes of consumering consciousness in the West through the image of mall as a phenomenological model of American way of life.

HOLLYWOOD CHRONICLE
DMITRY UKHOV. WORDS AND MUSIC
Preface to the below publication.
EARL WILSON. SINATRA
Fragments from a book of American biographer of a famous singer.

NON STOP
Short reviews of films: GOD SAVE THE LOST (Ukraine — Kazakhstan), GIZELLE-MANIA (Russia), HARE'S BLOOD (Russia), BATMAN FOREVER (USA), LYUBAE ZONE (Russia), SHAMARA (Ukraine), DAMNATION OF DURAN (Russia), A NEW DAY WILL BREAK (Ukraine).

DMITRY DIBROV. EASIER, SIMPLIER, MERRIER!
Notorious host on the present day spectators's expectations.

ANNA KOROLYOVA. ONCE IN USSR
A young critic's review of a classical film by Vladimir Menshov MOSCOW DOESNT BELEIVE TEARS awarded with Oscar.

MAYA TUROVSKAYA. 30-40-IES: PRIVATE INDUSTRY UNDER DICTATORSHIP
A noted critic and film historian on cultural content of the 30-40-ies and the specific economic situation in Russia.

SVETLANA BOIM. CULTURE OF EVERYDAY LIFE
Professor of Harvard analyses paradoxes of everyday life of middle class comparing bourgeois ideal in Russia to American dream.

PERSONALIA

ALEXEI MEDVEDEV. WRITER WITH AN AMBIGIOUS RENOME
Stephen King as an idol of mass literature and pretentious author.
SERGEI KUZNETSOV. TEMPTATION OF GRAND RECIT
Stephen King striving at symbios of great literature and mass popularity.

RANDOM NOTES

MICHAIL GORELIC. JAM AT MOTHER-IN-LAW'S
American cinema reducing Biblical themes to the everyday products.

FILMOGRAPHY

SYMPOSIUM
Post-Soviet art in search of new ideology. The first instalment of the stuff of the discussion taken place during the 19-th Moscow International Film Festival. The reports of Daniil Dondurei, Yuri Arabov, Pyotr Vail, Krzysztof Zanussi, Alexandre Mitta, Alexandre Troshin, Elena Stishova, Susan Larsen, Mark Kharitonov are published.

13 ИЮН 1996

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА

Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Людмила МИШУНИНА
Ирина НИКОЛАЕВА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Александр БЕЗЗАБОРКИН

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79

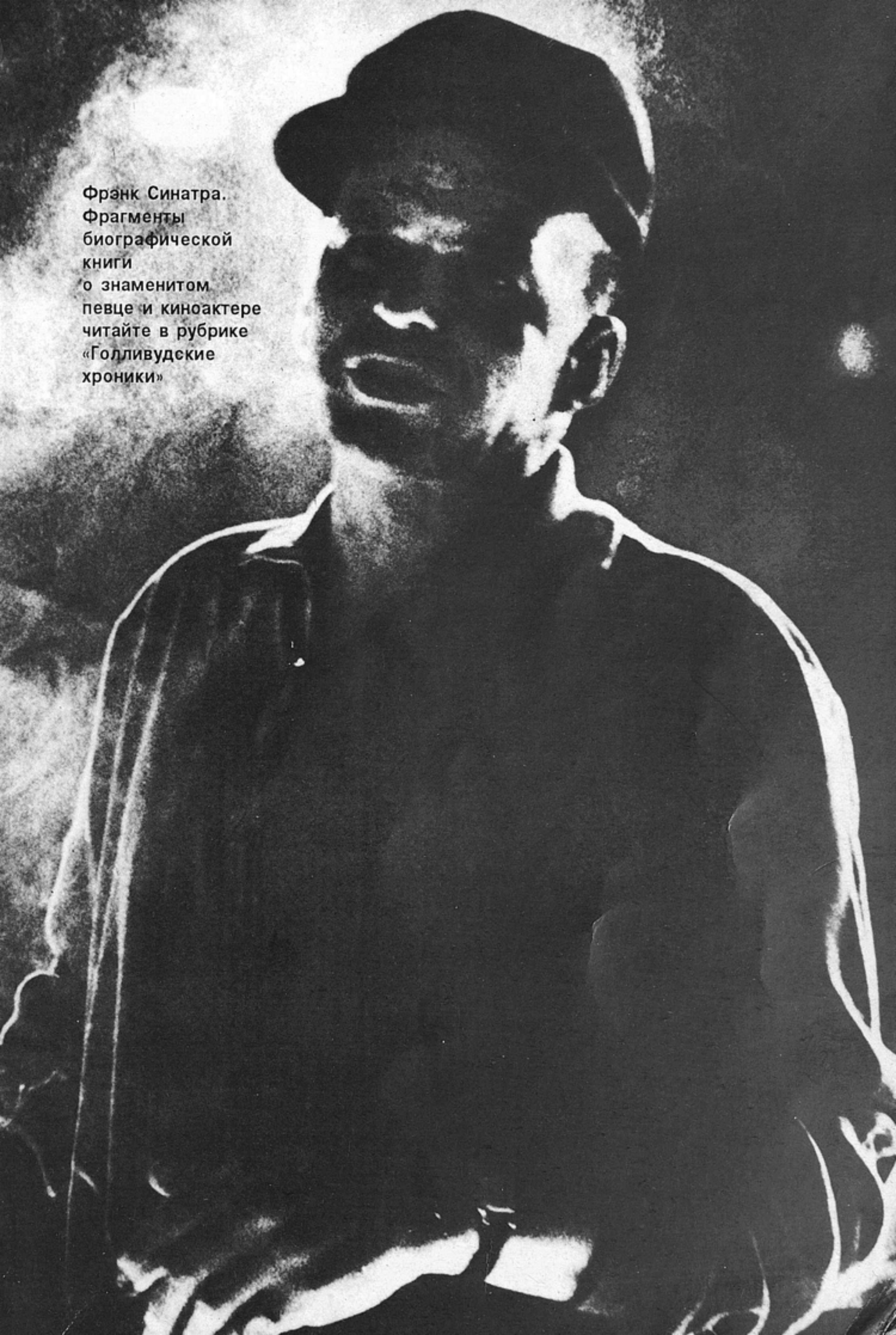
Сдано в набор
Подп. к печати
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л.16,37

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 78

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются



Фрэнк Синатра. Фрагменты биографической книги о знаменитом певце и киноактере читайте в рубрике «Голливудские хроники»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: ленинградский поставангард: русское кино — первые 100 лет; Квентин Тарантино и его «школа»; Beatles — навсегда; за Бондом — Бонд; статьи З.Абдуллаевой, Л.Аннинского, Д.Быкова, П.Вайля, С.Добротворского, В.Михалковича, А.Плахова, Е.Плаховой, Н.Нусиновой и Ю.Цивьяна.

В рубрике **«Премьера «ИК»** :
«Духовные голоса» (Александр Сокуров),
«Андерграунд» (Эмир Кустурица),
«Кавказский пленник» (Сергей Бодров).

В рубрике **«Персоналии»** :
Жан-Поль Готье.

В рубрике **«Мемуары и публикации»** :
Клод Шаброль и «новая волна».
Письма Леонида Оболенского, Всеволода Пудовкина, Бориса Барнета.

В рубрике **«Голливудские хроники»** :
Вивьен Ли.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»** :
Татьяна Окуневская. Татьянин день. III часть.
Маргерит Дюрас. Любовник из Северного Китая.

В рубрике **«Фильм в журнале»** :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Теория, история»** :
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике **«Сюжеты и факты»** :
Грузинские угонщики.
Убийство Шэрон Тэйт.

Симпозиум «ИК».
«Постсоветское искусство в поисках новой идеологии».

2 УЕ